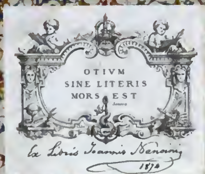

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE - FIRENZE
I
8
6
23
RACCOLTA NENCINI


OTIVM
SINE LITERIS
MORS EST
Ex Libris Joannis Nencini
1870



HISTOIRE

DES PEINTRES

DE

TOUTES LES ÉCOLES



PARIS. — IMPRIMERIE POITEVIN, RUE DAMIETTE, 2.

HISTOIRE
DES PEINTRES
DE TOUTES LES ÉCOLES

ÉCOLE HOLLANDAISE

PAR

M. CHARLES BLANC

ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

TOME SECOND





PARIS

V^{VE} JULES RENOUARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR

DIRECTEUR-GÉRANT : G. ETHIOU-PÉROU

RUE DE TOURNON, N° 6, FAUBOURG SAINT-GERMAIN

MDCCCLXI



École Hollandaise. *Ports de mer, Nature morte, &c.*

JEAN-BAPTISTE WEENIX

NÉ EN 1621 — MORT EN 1660



Voici un maître qui échappe, par le caractère multiple de son œuvre, à toutes les classifications ordinaires. Où le placer en effet, ce peintre habile mais plus singulier encore, qui peignit avec un égal talent des paysages et des portraits, des conversations et des natures mortes, des figures mythologiques et des pièces de gibier, des tableaux d'architecture et des sujets religieux? Ne semble-t-il pas qu'à force de se répandre dans tous les genres, il n'appartienne plus à aucun?

Voulez-vous du reste avoir une idée de tous les divers talents de Jean-Baptiste Weenix? Le premier tableau de ce peintre que vous rencontrerez, au Louvre ou ailleurs, vous la donnera, car il est bien rare qu'il n'ait pas dans un seul et même ouvrage réuni, confondu, entassé presque au hasard tous les trésors de sa palette. Sommes-nous devant un port de mer? vous verrez là les ruines d'un magnifique palais qui se baigne on ne sait pourquoi dans les flots. A côté sera une guinguette où s'égaient une compagnie

de francs buveurs, sous une treille de houblon ou de vigne. Un gentilhomme à cheval, élégamment coiffé, richement vêtu, passe et se rend je ne sais où; il va peut-être se promener dans la mer, afin de donner raison à ce distique fameux :

Il fait aujourd'hui le plus beau temps du monde,
Pour aller à cheval sur la terre et sur l'onde.

Cependant un jeune garçon, profitant de la circonstance, mène paître un troupeau de dindons au milieu des matelots qui vont et viennent, à travers les ballots et les coffres de marchandises, tandis qu'une bergère s'est arrangée pour dormir sur des fragments de colonnes de l'ordre toscan, et pour être aussi jolie que possible dans le corset rouge qui serre sa taille robuste, et sous le chapeau de paille qui tempère l'éclat de son visage par une piquante demi-teinte. Ce n'est pas tout. Il est probable que sur ces plages fantastiques vous trouverez, appuyés contre un bas-relief, un paon au plumage étincelant d'or, de saphir et d'émeraude, un lièvre au pelage sanglant et des perdreaux, sans compter une gibecière, un fusil et une poire à poudre, oubliés là par un chasseur qui apparemment se sera noyé dans le port, et qu'attend un superbe chien courant, très-fort admiré par une belle dame en robe de satin, à la Terburg, qui sans doute est tombée de la lune sur ce rivage de la Méditerranée.

C'est peut-être à la diversité des maîtres de Jean-Baptiste Weenix qu'il faut attribuer les hésitations, les inconstances de son talent. Il était né à Amsterdam en 1621 et avait reçu tout d'abord de son père, architecte fort employé, les premières notions de la géométrie et du dessin linéaire. Mais, à l'inverse de la plupart des peintres qui, dans leur enfance, ont montré plus de goût pour dessiner que pour lire, il avait, lui, plus de goût pour lire que pour dessiner. Sa mère, qui avait mis en lui ses plus chères espérances, crut satisfaire ses véritables inclinations en le plaçant chez un libraire. Elle avait compté sans l'inconstance de la jeunesse. Weenix ne fut pas plus tôt installé chez son patron qu'il prit en horreur les livres, que jusque alors il avait tant aimés, et au lieu d'apprendre patiemment le sérieux métier de libraire, il n'eut plus d'autre préoccupation et d'autre plaisir que de dessiner, d'après nature, les enfants, les animaux, les voitures qui passaient devant la boutique. Il avait ainsi brusquement changé de passion, ou pour mieux dire, il avait changé de livre.

Il fallut prendre un autre parti, au risque de voir se déclarer bientôt un nouveau caprice. La mère de Weenix imagina de le mettre en apprentissage dans la maison d'un marchand de draps. Cette fois le jeune homme persista dans sa vocation de peintre. Son caractère droit et franc ne pouvant se plier aux roueries du commerce, il continua de dessiner avec tant d'application que le marchand de draps ne tarda pas à le remercier. On le fit alors entrer chez un peintre obscur, Jean Micker, dont le nom doit sans doute à cette circonstance d'être arrivé jusqu'à nous, et il travailla dans l'atelier de ce nouveau maître jusqu'à ce que le hasard, le servant mieux que la prévoyance maternelle, le mit en rapport avec Abraham Bloemaert, dont il s'empressa de solliciter les leçons. Sous la discipline de ce savant homme, Weenix sentit son esprit s'élever et vit s'agrandir son horizon. Le paysage, les animaux, les ruines ne furent plus la seule matière de ses études. Il apprit à peindre les figures, à les vouloir belles, nobles, et à les choisir de préférence dans la fable. Ce devait être un bien agréable atelier que celui d'Abraham Bloemaert. Corneille Poelemburg y préludait à ses charmants paysages qu'il allait remplir des poétiques divinités d'Ovide et de Virgile; Jean et André Both y étudiaient la nature agreste en attendant de la voir resplendir aux rayons du soleil italien; Gerard Honthorst y préparait sa célébrité future; et cependant un aussi digne maître et d'aussi aimables compagnons ne purent retenir encore l'inconstant Weenix. Il quitta un beau jour l'école de Bloemaert, on ne sait pourquoi, et s'en alla terminer l'éducation de son pinceau chez Nicolas Moyaert, le même qui fut le maître de Nicolas Berghem.

Peintre universel, graveur habile, Nicolas Moyaert savait traiter tous les sujets, tableaux religieux ou profanes, bacchanales, scènes familières et rustiques, bambochades, animaux. Sa manière, moins

solennelle que celle de Bloemaert, séduisit promptement Jean-Baptiste Weenix, qui, comme tous les talents faciles, devait arriver à une certaine originalité en passant par d'heureuses imitations.

Dès cette époque, il peignit des tableaux qui, au dire d'Arnold Houbraken, se vendaient un assez bon prix. Weenix n'avait pourtant alors que dix-huit ans; mais en dépit de sa jeunesse, il songeait à se marier comme on songe à une partie de plaisir. Bientôt, en effet, il épousa Josina Hondekoeter, fille d'un paysagiste dans la maison duquel grandissait le futur peintre des volières et des basses-cours, Melchior Hondekoeter. Ces Hondekoeter étaient une famille de protestants, graves et quelque peu puritains. Tout alla bien dans



PASSAGE DU BAC.

les premiers temps. En 1644, Jean-Baptiste devint père de l'enfant qui fut plus tard le célèbre peintre de chasses et de gibier mort, Jean Weenix. Mais bien que sa jeune femme et sa famille lui fissent une vie très-douce, il était, au sein même de son bonheur, tourmenté d'un opiniâtre désir, celui de voir Rome! Il résolut d'y aller, ne fût-ce qu'en courant, et de peur d'en être dissuadé, il ne confia son projet à personne, pas même à sa femme. Un beau matin donc, il quitta la maison furtivement, sans rien dire et comme un prisonnier qui s'évade. On suivit ses traces, on le chercha quelque temps, et on finit par le rejoindre à Rotterdam au moment où il allait s'embarquer. Jean-Baptiste n'essaya pas de résister, et comme un enfant tout honteux d'avoir été pris en faute, il se laissa reconduire au logis.

Néanmoins il n'avait pas encore entièrement renoncé à voir l'Italie. Seulement il s'y prit cette fois d'une

autre manière. Il eut recours à la douceur, à la prière · il négocia, et il obtint de sa femme une sorte de congé de quatre mois. C'était peu, pour aller jusqu'à Rome, y voir tout ce qui est digne d'être vu. Mais Weenix n'en demandait pas davantage. Que dis-je? il ne lui en fallait pas tant.

> Trois jours au plus rendront mon âme satisfaite,
> Je reviendrai dans peu compter de point en point
> Mes aventures à mon frère...

Weenix s'embarqua enfin et aborda au rivage si longtemps désiré. Mais le ciel italien a d'irrésistibles séductions. Là où Weenix devait demeurer quatre mois, il demeura quatre ans. Le travail, le plaisir, le soleil, tout le retenait à Rome. Lui, pour qui les premiers objets d'art avaient été les dessins d'architecture de son père, il trouvait à chaque pas des ruines héroïques et se promettait bien d'en embellir ses tableaux. Les paysans, les paysages, les animaux de la campagne de Rome, il dessinait tout ce qui pourrait un jour figurer dans les bizarres compositions qu'entrevoyait sa fantaisie, et les dessins qu'il fit alors au crayon noir ou à l'encre de la Chine, dans la manière de Roland Roghman et de Beerestraten, sont aujourd'hui fort recherchés des amateurs. Il avait eu du reste l'heureuse fortune d'attirer les regards du cardinal Pamphile, grand amateur de peinture hollandaise, qui le logeait chez lui, lui achetait ses ouvrages et lui payait une pension fort honnête. Grâce à ce bon cardinal, Weenix eut même l'honneur de travailler pour le pape. L'histoire ne nous dit pas quels furent les tableaux que le Saint-Père lui commanda ; mais il est permis de croire qu'à cette circonstance se rapportent les quelques sujets pieux que nous rencontrons dans son œuvre, notamment *le Repos en Égypte*, qui fit partie de la collection des ducs de Brunswick-Wolfenbuttel et dont M. de Burtin nous a donné la description suivante : « Au pied d'une belle ruine, la Vierge, assise avec le Sauveur sur ses genoux, écarte un épagneul qui veut sauter sur elle. Le petit Jésus, dont l'habit brun est retroussé jusqu'au nombril, tient une pomme dans sa main gauche et une tourterelle sur sa main droite. La Vierge, des sandales aux pieds, une jupe écarlate, un manteau très-bel azur, a un habit brun et un voile jaunâtre. Derrière elle saint Joseph fait passer l'âne entre deux colonnes. Les plans qui suivent sont tous vaporeux et représentent une ville dans l'éloignement, derrière laquelle des montagnes vont se perdre dans un ciel clair et argentin. »

C'est ainsi que Jean-Baptiste Weenix concevait ses tableaux religieux ou autres. Mettre en œuvre les divers éléments pittoresques qui ornaient sa mémoire ou ses portefeuilles, voilà tout ce qu'il demandait. L'imagination et la nature se mêlaient dans son œuvre de la façon la plus étrange. Tantôt il promenait ses figures et ses animaux au milieu d'un paysage impossible, tantôt dans un site connu il plaçait un assemblage d'objets disparates et d'actions sans vraisemblance. Il s'inquiétait fort peu des convenances historiques ou locales, qui ne relèvent que de l'esprit, et pourvu que l'œil fût charmé par un rapprochement heureux de couleurs brillantes, pourvu que l'attention fût soutenue, réveillée çà et là par quelques épisodes variés et inattendus, il ne lui importait guère qu'on relevât dans son tableau tel anachronisme, telle erreur de jugement, telle faute contre la géographie, l'histoire, le *costume*. La Vierge lui paraissait charmante se reposant *en Égypte* sous quelque ruine des environs de Rome, avec la jupe écarlate des paysannes du Trastevere, et M. le cardinal de son côté n'y trouvait pas à redire. Quant à l'enfant Jésus, au lieu de jouer avec le mouton, emblème consacré de sa douceur, il caressait une tourterelle et s'amusait des gentillesses d'un épagneul, soyeux et joli chien, d'invention toute récente, qu'on ne s'attendait guère à voir figurer parmi les primitifs animaux de l'Écriture.

Weenix dut aimer la chasse ou être lié avec des chasseurs, car il a fait de la chasse un des motifs familiers de son paysage. Mais comme il peignait avant tout pour le plaisir de peindre, il s'attacha particulièrement à grouper sur le devant de sa composition les produits de la chasse, plutôt qu'à représenter la chasse elle-même. C'est dans le lointain seulement qu'on aperçoit meutes et veneurs courre le lièvre, tandis que la pauvre bête est déjà tuée sur le premier plan et suspendue par la patte aux branches d'un arbre. Un beau

coq de bruyère, une ou deux perdrix, des filets, quelques fleurs, un grand vase de jardin accompagnent ce lièvre et forment un tableau à souhait pour l'enchantement des yeux. La justesse, la finesse des couleurs locales, le piquant et agréable clair-obscur provenant d'un jour frisé, la touche, tout le technique de l'art est employé à nous faire admirer cette nature morte. Il faut voir avec quelle franchise le peintre a brossé le pelage de son lièvre mort, rougi de sang; avec quelle complaisance il a caressé le duvet de la perdrix et son ventre d'un gris si doux et si fin, et les plumes légèrement hérissées de son jabot; comme il a rendu le beau noir lustré du coq de bruyère, dont le plumage se tache de blanc dans les ailes; comme il a fait



LE BERGER NAPOLITAIN.

sentir le velouté de la peau à l'endroit de l'adhérence des muscles, et accentué les pieds patlus, les doigts dentelés! Mais le luxe de la palette semble encore réservé à un superbe chien d'arrêt au poil ras, aux fines oreilles, qui veille d'un œil plein de vie sur le fusil de son maître et sur les glorieux trophées de sa chasse, et ouvre ses naseaux comme pour aspirer l'odeur de la poudre, le parfum du genièvre et les fortes senteurs de la venaison.... L'aspect de ce tableau suffira pour produire un peintre illustre, et ce peintre sera le fils de Jean-Baptiste Weenix.

Mais ce qui doit être un jour, pour Jean Weenix, une spécialité brillante, n'est qu'une des faces infiniment variées du talent de Jean-Baptiste. Celui-ci a parcouru d'abord tous les genres et les a traités séparément avant de les réunir. Il a peint des ports de mer dans la manière de Lingelbach, des pâturages comme les peignait déjà son neveu Berghem, de l'architecture ruinée comme Asselyn, Gonzalès ou Henri Roos, des

paysages montagneux à la façon de Pynaker, des plaines dans le goût de Camphuysen ou de Wynants. Il fit aussi des *fruits* et des *fleurs* aussi bien que Van Aelst; des *intérieurs d'église* comparables à ceux d'Emmanuel de Witte. Ce n'est pas tout. Qui croirait que ce peintre large, facile, s'astreignit à finir, à polir certains tableaux de conversation ainsi qu'auraient pu le faire un François Mieris, un Gérard Dow, à ce point qu'on attribuait constamment à l'un de ces maîtres *l'Enfant prodigue livré aux plaisirs* que Jean-Baptiste Weenix avait composé pour David Amori, amateur distingué de Hollande. Enfin, et pour qu'il ne manquât aucun visage à ce Protée, Weenix a exécuté des scènes militaires et bachiques semblables à celles qui ont illustré le pinceau de Jean Leducq et de Palamèdes, comme on peut le voir dans les méchantes gravures qui représentent, d'après ses tableaux, *le Concert chez Henri IV*, *le Repas chez Henri IV*, scènes de genre assez animées où, suivant toute apparence, le peintre a été défiguré par le graveur. Là se voit une figure ou plutôt une caricature du joyeux Béarnais, venant assister aux ripailles de quelques buveurs libertins et de quelques matrones lascives; mais s'il faut en juger par l'estampe, il n'y a là ni le précieux d'un Terburg, ni la distinction d'un Netscher, ni l'observation d'un Palamèdes, ni la cavalière élégance d'un Jean Leducq.

Cependant Weenix avait au fond du cœur un remords. Sa femme, son enfant lui apparaissaient dans le lointain de ses souvenirs et de ses rêves. Josina lui écrivait d'ailleurs lettre sur lettre et le suppliait de mettre fin à la prolongation monstrueuse de son congé. Enfin la prière devint si pressante, que Weenix songea sérieusement au retour. De son côté, le cardinal Pamphile fit tout au monde pour le retenir, si bien que, voulant tout concilier, le peintre imagina de faire venir à Rome sa femme et son fils. Ils allaient partir lorsque la famille Hondekoeter fit naître des scrupules religieux, représenta qu'il n'était pas sans imprudence à des protestants de s'aller établir dans la cité du pape, et de cette manière empêcha Mme Weenix de se mettre en route. Ce mécompte fit prendre à Weenix une résolution hardie. Brûlant la politesse à son Éminence, il quitta Rome comme il avait quitté un jour Amsterdam, sans mot dire, et se contenta de laisser dans sa chambre à l'adresse du cardinal Pamphile une lettre dans laquelle il demandait pardon de la liberté grande, et promettait pour consoler son protecteur de revenir dans trois mois.

Mais Weenix ne revint pas. Une fois arrivé à Amsterdam, où il fut reçu comme l'enfant prodigue, mille raisons le retinrent dans son pays, et la plus puissante de toutes, l'amour des siens, trop longtemps oubliés. Quelques années s'écoulèrent ainsi, années fécondes où Weenix produisit ses meilleurs ouvrages, ou du moins ceux qui ont fait sa réputation parmi les amateurs. Je parle de ces *ports de mer* où il avait l'habitude de rassembler sans façon et sans s'inquiéter de leur concordance, tous les objets de ses études, tous les trésors de sa mémoire et de sa palette. Nous l'avons dit, il importe peu à Weenix que le bon sens soit choqué, pourvu que l'œil ne le soit point. Ceux qui auront parcouru la précieuse *Galerie des peintres flamands*, de Lebrun, y auront sans doute remarqué *l'Embarquement* de Weenix; ils auront souri en voyant sur l'onde agitée de la mer un couple de cygnes et auront pensé que le poétique oiseau des pièces d'eau monarchiques, des étangs seigneuriaux, des jardins enchantés de Genoels et de Van Huysum, doit se trouver un peu surpris de voguer parmi les chaloupes d'un port de mer et de respirer pour tout parfum l'odeur du goudron.

La famille Hondekoeter étant allée se fixer à Utrecht, Weenix alla s'y établir aussi. Mais là, comme partout, il fut assailli de camarades, d'amateurs, de marchands et d'oisifs. Un jour vint où cette affluence de visiteurs le fatigua. Quoique jeune encore — c'était en 1657 : il n'avait donc que trente-six ans, — il fut pris d'un vif amour pour la solitude, et il se retira à deux lieues d'Utrecht, dans le château de Huys-Termeyen. Tout entier à son art, il le cultiva avec bonheur dans cette retraite silencieuse. Il y enseigna la peinture à son fils Jean et y passa trois années de délices. Mais la mort, qui a eu tant de fois des préférences pour les artistes d'élite, n'oublia pas Weenix dans son paisible et riant asile. Elle vint l'y trouver en 1660, lorsqu'il était à peine âgé de trente-neuf ans, et elle l'emporta dans toute la force de l'âge, dans tout l'éclat de son talent.

Nous l'avons indiqué déjà, Jean-Baptiste Weenix, quelle que soit son habileté, est plutôt un peintre singulier qu'un peintre sérieux, et il y a certainement plus de curiosité que de sympathie dans l'attrait inexplicable

qui nous retient devant ses tableaux. Ce fut peut-être un malheur pour lui que d'être propre à tous les genres de peinture et de s'y croire appelé. Toujours est-il qu'il ne fit point ce qu'on appelle des *pastiches*, comme en ont fait Teniers et plus tard Dietrich, et qu'il est bien de son invention personnelle cet assemblage bizarre de tant d'éléments divers : ruines, figures élégantes ou rustiques, animaux vivants, animaux morts, navires en mouvement, marchandises déballées, tapis de Turquie, bouquets de fleurs et paniers de fruits. Heureux artiste ! il résuma toute la peinture hollandaise de son temps et put en concevoir quelque orgueil. On assure pourtant qu'il ne manquait pas de modestie et qu'il répondait aux éloges des amateurs : « Il s'en



LA CHAUMIÈRE.

faut bien que j'aie rendu sur la toile tout ce que j'avais dans l'esprit. » Sage réponse, qui est celle d'un homme capable d'avoir conscience des difficultés de l'art et d'en entrevoir la grandeur.

Composition décousue, disloquée, absence complète d'unité, étude passionnée de la nature, sentiment merveilleux du pittoresque, tels sont les défauts, tels sont les mérites du peintre dont nous venons de dire la vie. Ajoutons que Weenix, dans ses *ports de mer*, comme dans ses *natures mortes*, a toutes les qualités des peintres de son pays, la couleur, le clair-obscur, la touche. Ses couleurs sont brillantes, mais quelquefois sans harmonie comme ses pensées. Ses effets de clair-obscur, le plus souvent obtenus par une lumière venant de côté, ont du piquant et enlèvent très-bien ses figures les unes sur les autres et le tout sur des fonds de ciel lumineux. Sa touche enfin est agréable, toujours appropriée à la nature des objets, et plutôt large que fine. Avec tout cela, ses tableaux sont pour la plupart absurdes et charmants. S'ils ont résisté depuis deux cents ans aux inconstances de la mode et aux variations du goût des amateurs, c'est en partie à

cause de leurs défauts mêmes. Il y a dans ces tableaux comme un air de roman, de conte arabe, quelque chose aussi qui ressemble aux inventions de l'Arioste, et qui ravit un instant l'imagination du spectateur. Pour tout dire enfin, ce n'est pas une petite gloire à Weenix — et certainement les amateurs lui en savent gré — que d'avoir été un des maîtres de ce peintre toujours aimé et toujours aimable, qui s'appelle Nicolas Berghem.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

J.-B. Weenix ou Weeninx a gravé à l'eau forte, mais fort peu. Suivant Bartsch, il n'aurait fait que deux pièces qui sont extrêmement rares et qui diffèrent tellement entre elles pour le goût du dessin et le maniement de la pointe, qu'on pourrait croire qu'elles ne sont pas l'ouvrage de la même main, ce qui prouve que Weenix les aura gravées à deux époques de sa vie très-éloignées. En voici la description :

1. *Le Taureau*. Il est vu presque par derrière et dirigé vers la droite du fond, où l'on aperçoit une vache dont les jambes sont cachées par un terrain élevé et qui marche vers la gauche. Un troisième animal de la même espèce se fait remarquer dans le lointain à gauche, auprès d'un arbre presque sec qui s'élève d'un rocher escarpé.

Le dessin de cette pièce est peu correct et la gravure n'offre qu'un griffonnement maigre et timide. Il paraît hors de doute, dit Bartsch, que Weenix a gravé cette estampe dans sa première jeunesse. Le nom de *Batta Weenix* est tracé au bas de l'estampe à droite. Hauteur, 5 pouces 8 lignes; largeur, 3 pouces 11 lignes. Bartsch a fait une copie trompeuse de cette estampe; mais il y a mis son nom en toutes lettres en haut de la droite.

2. *L'Homme assis*. Un homme assis, vu presque de face et ayant le corps dirigé un peu vers la gauche. Sa tête est couverte d'un chapeau rond; sa main gauche est posée sur sa cuisse, l'autre sur le dos d'un grand chien qui appuie sa tête sur la cuisse droite de son maître. Cette pièce, qui n'est pas terminée, est dessinée d'un très-bon goût et gravée d'une pointe spirituelle qui décèle le maître exercé. Bartsch a également fait de cette pièce une copie qui serait trompeuse si elle n'était signée par lui en toutes lettres au haut de la gauche.

A ces deux pièces il convient d'ajouter celle qui figurait à la vente du cabinet Rigal et qui ne se trouve décrite que dans le catalogue de ce cabinet, dressé par Regnault-Delalande, en 1817 :

3. *Le Taureau debout*. Il est vu de face et en raccourci, la tête de trois quarts, tournée vers la droite; plus loin, à gauche, une colline et un buisson; du côté opposé, dans l'éloignement, une tour carrée et un aqueduc de cinq arches; au fond, des montagnes; sur le devant, où sont des broussailles, dans l'ombre : *C.-J.-B. Weeninx* (les lettres J.-B. liées ensemble).

Il va sans dire que cette pièce, inconnue à Bartsch, est de la plus grande rareté. Elle fut vendue à cette même vente Rigal, y compris les deux copies de Bartsch d'après le *Taureau* et l'*Homme assis*, 308 francs.

Les dessins de Weenix sont presque aussi rares que ses estampes. Ce sont des études d'animaux et de ruines. Ils sont à la pierre noire ou à l'encre de Chine. Ils valent, dit Josi (*Imitations de dessins de Ploos Van Amstel*) de cinq à dix louis la pièce. A la vente du conseiller Muilman, en 1773, il y en avait un aussi beau que rare, qui représentait un lièvre mort suspendu dans un paysage avec d'autre gibier. Il était très-fini et lavé entièrement à l'encre de Chine. Il fut payé 150 florins, prix très-considérable pour ce temps-là.

Le Louvre ne possède qu'un seul tableau de Jean-Baptiste Weenix : les *Corsaires repoussés*. Signé *Gio Batta Weenix F*. Ce tableau provient de la collection de Louis XVI.

Les tableaux de Weenix ont trouvé place dans tous les musées de l'Europe, mais n'ont guère pénétré dans les opulentes galeries des amateurs de France et d'Angleterre. Aussi n'est-il pas rangé parmi les maîtres de premier ordre dans le *Catalogue raisonné* de Smith.

Par exception nous rencontrons un J.-B. Weenix dans la galerie Sutherland. C'est un paysage avec des ruines. Sur le devant s'élèvent des colonnes. Un homme lit l'inscription suivante sur un tombeau antique :

« Cy gît le père, cy gît la mère,
Cy gît la sœur, cy gît le frère,
Cy gît la femme et le mari;
Il n'y a que deux corps ici.

1651. *Giovan Batista Weenix*. »

« Les tableaux capitaux de J.-B. Weenix, dit Lebrun, vont de 6,000 à 12,000 livres. Dans les petits, on peut s'en procurer de charmants pour 1,500 livres. »

Voyons ce qu'en disent les catalogues de ventes.

Vente Randon de Boisset, 1777. — Un tableau orné de fabriques, figures et animaux, sur le devant on voit un jeune garçon tenant un fouet et deux chiens, 8,000 livres.

Vente Prince de Conti, 1777. — Un port de mer où se voient des vaisseaux et des figures et un beau morceau d'architecture au bord de la mer, 2,301 francs avec son pendant, qui était un Wynants avec figures de Lingelbach.

Vente Poullain, 1780. — Un tableau orné de fabriques, figures et animaux (le même qui figurait à la vente Randon de Boisset), 7,200 livres.

Vente Menars, 1782. — Un paysage au milieu duquel on voit un groupe de figures posé sur un piédestal, et sur le devant un jeune garçon tenant un chien en laisse, 1,801 liv.

Vente Van der Pot, 1808. — Un beau lièvre attaché à une branche d'arbre, auprès de lui deux perdreaux morts et une huotte, etc., 2,510 florins.

JW. Gio Batta Weenix f.

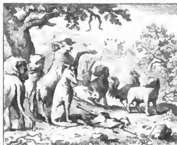
Paris. — Impr. Bénard et Cie, rue Damiette, 2.



École Hollandaise. *Paysages, Chutes d'eau.*

ALDERT VAN EVERDINGEN

NÉ EN 1621 — MORT EN 1675.



C'est un tableau d'Everdingen que Lafontaine a peint en ces vers :

Avec grand bruit et grand fracas,
Un torrent tombait des montagnes;
Tout fuyait devant lui : l'horreur suivait ses pas,
Il faisait trembler les campagnes.

L'œuvre d'Everdingen représente en effet une nature rigide, hérissée de sapins, accidentée de collines rocheuses, creusée de ravins profonds et toute retentissante du bruit des chutes d'eau. Le sentiment qu'éveillent ses tableaux n'est pas la somnolente rêverie de Van Goyen, ni la mélancolie amère de Ruysdaël; c'est la rude et âpre tristesse d'un braconnier.

Au seizième siècle, les paysagistes flamands et hollandais voyaient toute la nature sous les couleurs les plus vives et les plus crues. Paul Bril, Breughel de Velours, David Vinkenboons, Roland Savery n'avaient sur leur palette que les tons violents du prisme, soit qu'ils fussent doués d'une vision perçante, soit que

la campagne, avec ses prairies d'émeraude, son ciel de saphir, ses lointains d'améthyste, ses épis d'or et les diamants de ses cascades, leur apparût comme une reine vêtue d'habits éclatants et ruisselante de pierreries. Après eux vinrent Simon de Vlieger, Pierre Molyn et Everdingen, qui virent la nature telle qu'elle est, je veux dire la nature du nord, avec ses ciels couverts, ses eaux blondes et pâles, sa verdure humide, et à travers le léger brouillard qui en tranquillise les tons et les contours. Everdingen se place donc entre le seizième et le dix-septième siècle ; il forme une transition entre Roland Savery, son maître, et Ruysdaël, son émule.

Roland Savery, disons-nous, fut le premier maître d'Everdingen. Il avait été le peintre de l'empereur Rodolphe, et depuis la mort de ce prince, il étoit venu s'établir à Utrecht. Il y avoit apporté des peintures et des dessins faits dans les montagnes du Tyrol et de nature à frapper les paysagistes de la Hollande, habitués aux plaines unies et monotones des Pays-Bas. Remarquables par l'intensité des couleurs, l'esprit et le piquant de la touche, ces vues du Tyrol avaient de plus un aspect sauvage et grandiose, une saveur agreste ; elles présentaient des contrastes inattendus, des rochers, des précipices, des torrents. Everdingen, natif d'Alkmaar, fut envoyé à Utrecht chez Roland Savery, sans doute parce qu'il avait montré de la vocation pour le paysage, car il aurait pu apprendre la peinture dans sa propre famille, étant le frère puîné de César Everdingen, assez bon peintre d'histoire, plus âgé que lui de quinze ans. Il est donc présumable que le premier goût d'Everdingen pour les grandes scènes de la nature lui vint du seul aspect des beaux dessins à la plume ou au charbon que Roland Savery lui faisait voir, et de ce qu'il entendait dire chaque jour à ce maître sur la poésie des contrées montagneuses. Mais Roland Savery étant mort en 1639, Everdingen, qui n'avait encore que dix-huit ans — il étoit né en 1621, — ne crut pas son éducation achevée, et il se fit le disciple de Pierre Molyn. Ce dut être de Pierre Molyn le père, car le fils, celui qu'on a surnommé le cavalier *Tempesta*, étoit beaucoup plus jeune qu'Everdingen.

Pierre Molyn, le vieux, contemporain de Pinas, ne fut pas sans influence sur son élève. Il lui apprit à trouver des ressources pittoresques dans les sites les plus simples, à tirer parti, pour le premier plan de son paysage, d'une cabane de planches, d'un toit croulant, d'un tertre, d'une grosse pierre, d'un ustensile de jardinage ou de labour. Ornés de figures que Jean Van de Velde trouvait charmantes à graver, les agréables paysages du vieux Molyn étoient imprégnés du vrai sentiment des choses rustiques, et Albert Van Everdingen put comprendre, en les voyant, qu'il n'est pas besoin des grands accidents de la nature pour intéresser nos yeux et notre âme, pourvu que le peintre ait regardé lui-même avec quelque émotion les sites qu'il nous fait voir. Aussi retrouvons-nous dans les œuvres d'Everdingen le mélange des deux styles qui avaient caractérisé Roland Savery et Pierre Molyn : ici, des pays sauvages, hérissés de montagnes et tout pleins du bruit de l'eau qui bondit sur des rocs éboulés; là, des campagnes paisibles, uniformes et pour ainsi dire familières.

Nous ne savons presque rien de la vie d'Everdingen ; mais il est certain qu'il voyagea sur mer, selon toute apparence pour apprendre à peindre des marines, et, en effet, celles qu'il a peintes ou gravées portent le caractère d'une observation assidue et la trace d'impressions reçues directement de la nature. On raconte que, voyageant dans la Baltique, Everdingen fit naufrage sur les côtes de Norwége, et que le navire qu'il montait manqua d'être englouti. En attendant que ce navire à demi brisé fût remis en état de reprendre la mer, le peintre naufragé s'avança dans le pays et fit un grand nombre de dessins d'après nature. C'est là qu'il vit ces tristes mélèzes, ces sapins aux rameaux rigides, au feuillage sombre, qui donnent une couleur si austère à ses peintures ; c'est là qu'il entendit la chute de ces torrents dont on écoute le bruit monotone en regardant ses tableaux ; c'est là qu'il put dessiner des huttes de pêcheurs grossièrement faites de planches, de pauvres cabanes dont la toiture est protégée par le poids de grosses pierres contre la force du vent, des chapelles gothiques ou des ermitages bâtis au sommet d'une colline escarpée sur laquelle on voit grimper des chèvres, enfin ces ponts de bois jetés entre deux rocs sur un précipice, et que passent des paysans chargés de fardeaux ou un chasseur suivi de ses chiens. Tantôt c'est une marine avec quelques vaisseaux à voile, qu'on aperçoit au loin, à travers une montagne percée, formant voûte ; tantôt c'est une épaisse forêt dans laquelle s'enfoncent des mineurs qui mènent un chariot ou un pèlerin qui hâte le pas. Quelquefois c'est un rocher immense qui s'élève du sein d'une rivière formée par des cascades voisines, et pour en augmenter

le caractère solennel, le peintre en fait le motif d'un effet de nuit. Autour du rocher serpente un chemin conduisant à une barraque construite à mi-hauteur, et au sommet se dessine une vive lumière qui indique l'aurore. Souvent aussi, les données les plus simples lui suffisent pour composer un paysage plein de charme, j'entends de ce charme secret et inexprimable que procure la vue des choses agrestes. Un troupeau de cochons dans une rue de village, une grange à toit mouvant, une chaumière délabrée, entourée d'un palis, quatre pins dans l'eau, des pêcheurs raccommodant leur nacelle, tels sont alors les humbles sujets du paysage d'Everdingen, et de même que Pierre Molyn, son maître, il sait leur prêter un intérêt imprévu, il sait nous faire rêver à la vie que mènent ces hommes pauvres, ces bûcherons, ces pêcheurs. On irait



LA FORÊT.

soi-même en Norwége qu'on n'en rapporterait pas, j'imagine, une impression plus vive ni plus juste. J'ai voyagé dans le Danemark, pays voisin de la Norwége, et les peintures d'Everdingen me rappellent fortement le souvenir de ces contrées : j'y retrouve le froid de l'air et celui du vent, le frémissement ou, pour mieux dire, le gémissement des sapins, l'humidité des lieux bas, et cette odeur aromatique et pénétrante particulière aux contrées du septentrion où croissent les arbres résineux et le genièvre.

A son retour de Norwége, Everdingen s'arrêta en Danemark, et le roi de ce pays, Frédéric IV, instruit des infortunes du peintre, lui commanda les grands tableaux qui ornent aujourd'hui le palais de Christiansborg à Copenhague, où nous les avons vus. Par leur dimension comme par leur beauté, ces morceaux peuvent être mis au rang des chefs-d'œuvre du maître. Il en est un surtout qui est d'un caractère surprenant et dont le souvenir nous a longtemps poursuivi ; il représente d'énormes rocs éboulés qui composent à eux seuls tout le paysage. Il n'y a qu'un vrai peintre pour oser une pareille chose, et il faut un amour profond,

de la nature et un rare talent pour donner ainsi à une simple étude l'importance et la dignité d'un tableau. Ces rochers, du reste, c'est la nature qui les a détachés de la montagne ; c'est elle qui les a jetés dans le ravin et heurtés comme à souhait pour le plaisir des yeux. Everdingen n'a fait qu'en saisir la rude beauté. Quoi qu'en dise le poete paysagiste Gessner, Everdingen est bien supérieur à Dietrich, son imitateur, même dans l'art de peindre des rochers. Ceux de Dietrich sont mieux arrangés peut-être, plus agréables aux regards, plus pittoresques ; ceux d'Everdingen sont plus sauvages, plus vrais, plus en harmonie avec le sol qui les porte, et dans sa manière de les grouper, l'artiste a suivi l'exemple de ce grand peintre qui est la nature, et que nous appelons souvent le hasard. Un torrent, des sapins, des cabanes dont le toit chargé de pierres se termine en flèche, forment les éléments d'un autre Everdingen de la même galerie. Le ton général en est, comme presque toujours, d'un vert olive, qui caractérise la couleur du peintre et dont la vigueur, combinée avec un ciel couvert, fait si bien étinceler le cristal des chutes d'eau et s'oppose si bien à leur blanche écume. Quant à l'exécution d'Everdingen, elle est ferme, serrée et savante ; sa touche, plus hardie que celle de Ruysdaël, en diffère en ce qu'elle est frisée dans l'expression des feuillages, au lieu d'être aiguë et, comme disent les vieux amateurs, *persillée*, c'est-à-dire imitant les découpures du persil.

Mais ce n'est pas seulement par ses peintures qu'Everdingen est célèbre, il l'est, et beaucoup plus encore, par ses eaux-fortes. La première suite des estampes d'Everdingen, composée de cent trois paysages, tous décrits par Adam Bartsch, n'est pas très-difficile à trouver ; mais il en est autrement de la seconde suite, celle des cinquante-sept planches gravées par Everdingen pour le vieux poëme des *Fourberies du renard*. Une explication de cette rare et précieuse suite se trouve dans un manuscrit de Mariette, relié avec le cahier des épreuves d'Everdingen qui lui ont appartenu et que possède le Cabinet des estampes de Paris. Nous publions ici, à l'adresse des amateurs, ce curieux morceau qui n'a jamais été livré à l'impression et dont nous respectons l'orthographe.

MANUSCRIT DE MARIETTE SUR LA SECONDE SUITE DES ESTAMPES D'EVERDINGEN.

Les estampes qui composent cette suite sont inventées et gravées avec tout le goût possible par un habile peintre hollandois, nommé Aldart ou Allart Van Everdingen, et elles représentent diverses aventures du Regnard, décrites dans le livre allemand *Der Listige Reinecke*, qui, sous une fiction, cache, dit-on, des faits historiques et renferme en général une satyre assez vive contre les prestres. Outre une traduction latine de cet ouvrage, qui a paru sous le titre de *De admirabili fallacia et astutia vulpeculæ Reinikes, auctore Hartmanno Schoppero, Francofurti*, 1567, 12°. Il en a été donné une traduction libre en françois, intitulée *le Renard ou le Procès des Bestes*, à *Bruxelles*, 1737, 8° avec figures. Celles de Van Everdingen étoient sans doute destinées pour enrichir une nouvelle édition de cette satyre qui n'a point parue, aussi sont-elles demeurées fort rares. Aucune des aventures du Regnard n'y a été obmise. Les explications suivantes que j'ai tirées des deux traductions imprimées, en donneront l'intelligence. Les estampes suivent l'ordre du récit.

1. — Dans la premiere planche, qui paroist avoir été faite pour servir de frontispice à l'ouvrage, le Regnard, sûr de la défaite de ses ennemis, est monté sur un asne qui semble annoncer sa victoire. L'ours et le loup, ses accusateurs les plus opiniâtres, accompagnent son triomphe. — 2. Le lyon ayant convocqué sa cour et le regnard n'ayant point comparu, les autres animaux en deviennent plus hardis à le charger de plusieurs crimes. Le blereau seul, son ancien amy, entreprend sa deffense. — 3. Le regnard avait pillé autrefois un fourgon rempli de poisson, ce qui était venu fort à propos pour empêcher le loup de mourir de faim. C'est un reproche que fait à ce dernier le blereau, qui ne peut souffrir que le loup ait oublié si promptement un bienfait si rare. — 4. Le blereau parle inutilement en faveur du regnard; le coeq se présente et demande justice de la mort cruelle d'un de ses enfants.

5. — Le rusé regnard, deguisé en moine, avoit persuadé au coeq trop crédule que ni lui ni les siens n'avoient plus rien à craindre depuis qu'ayant pris la résolution de faire pénitence, il avoit changé de vie et d'habit, et il en avoit profité pour approcher de ses poules avec plus de facilité et les croquer. — 6. Le lyon, touché des plaintes du coeq, délibère d'envoyer chercher le regnard; l'ours se charge inconsidérément de cette commission. — 7. Arrivé à la tanière du regnard, il lui intime l'ordre du lyon. — 8. Le regnard médite de tromper l'ours ; il feint d'avoir mangé trop de miel et que l'incommodité qui lui est survenue pourra retarder sa marche. L'ours, au seul mot de *miel*, promet de devenir amy, si le regnard lui en peut procurer.

9. — C'étoit où le regnard en vouloit venir. Il conduit l'ours pendant la nuit dans le prochain village; ils y trouvent un tronc d'arbre sur le chantier, prêt à refendre; l'ours se laisse persuader qu'il y a du miel en abondance dans le cœur de cet

arbre, il y enfonce son museau et ses pattes; l'habile regnard fait alors sauter le coin qui tenoit la fente de l'arbre ouverte, et son nouvel et trop crédule amy s'y trouve pris. — 10. Les paysans, le curé du lieu, la servante, tous accourent aux cris de l'ours et se mettent en devoir de le tuer. — 11. Ce n'est pas sans effort que l'ours se tire du péril où sa gloutonnerie l'avoit jetté; il est bien rossé, il y perd une partie de sa peau, et il a encore la mortification d'en être raillé par le regnard. — 12. L'ours, arrivé auprès du lyon, se plaint de la perfidie du regnard

13. — Le lyon assemble de nouveau sa cour pour faire choix d'un nouvel envoyé vers le regnard. — 14. Le choix tombe sur le chat, malgré l'éloignement qu'il marque pour cette commission. — 15. Il arrive chez le regnard et le somme de se



LE TORRENT.

rendre auprès du lyon. — 16. Le regnard, bien résolu de faire tomber encore le chat dans le piége, le conduit vers une grange qu'il lui dit être remplie de souris, dont celui-ci se promet de faire un excellent repas. — 17. Le regnard n'ignoroit pas qu'il y avoit dans cette grange un trébuchet qu'on avoit préparé pour lui-même. Le chat s'y trouve pris. Dans la persuasion que c'est le regnard, un prestre à qui le lieu appartenoit accourt au bruit avec tout son domestique. Quelle est sa surprise de se sentir saisi par un chat, qui tout furieux s'est jetté entre ses jambes; il crie, et tandis qu'on songe à le délivrer, le chat se sauve. — 18. Le bléreau, l'amy et l'apologiste du regnard, vient le trouver et lui persuade de ne plus tarder de se rendre à la cour du lyon. — 19. Ils se mettent l'un et l'autre en route. — 20. Le regnard, chemin faisant, raconte au bléreau, pour le divertir, quelques-uns de ses tours. Cette estampe en représente un. Il avait lié les pattes du loup à la corde d'une cloche, celui-ci voulant s'échapper, se mit à sonner si fort que les moines et les gens du monastére étant accourus, il ne se sauva qu'après avoir été bien battu.

21. — Une autre fois le regnard étant entré de nuit avec le loup dans une maison, et y ayant trouvé un garde-manger entr'ouvert, ils se jettérent l'un et l'autre sur quelques restes de viande; mais ayant été troublés dans cette louable occupation par des gens de la maison qui étoient survenus, le regnard se sauva laissant son compagnon enfermé dans le garde-manger. — 22. Le bléreau, après avoir repris son amy, lui promet de l'absoudre, s'il veut lui promettre de changer de vie, et il lui

impose pour pénitence de sauter trois fois par-dessus un bâton. — 23. Chemin faisant le regnard aperçoit un coq et luy donne la chasse; le blèreau le reprend d'avoir sitôt oublié ses engagements. — 24. Le regnard arrive à la cour du lyon, où tous ses ennemys se sont rendus pour se plaindre de ses excès.

25. — Il veut se disculper; mais ses raisons ne sont point écoutées: il est condamné à être pendu. — 26. Le chat se met en devoir d'exécuter la sentence; mais dans le moment qu'il pense donner à son persécuteur le coup de la mort, le regnard promet au lyon de lui découvrir un grand trésor, et il évite ainsi la corde. — 27. Il est amené la corde au col devant le roy, auquel il demande une audience particulière. —28. Le lyon la lui accorde: le scélérat révèle une prétendue conspiration dans laquelle il enveloppe l'ours et le loup, et pour rendre l'accusation plus vraysemblable, il charge la mémoire de son propre père.

29. — Le lyon lui promet le pardon, à condition qu'il le mettra en possession du trésor dont il lui a fait la fausse confidence. — 30. Le regnard, avant que de se mettre en voyage, joue encore un de ses mauvais tours au loup et à l'ours: il obtient un morceau de la peau de celui-ci et celle des pattes de l'autre pour se faire des souliers et un bonnet. — 31. Le belier, par ordre du lyon et de la lyonne, déclare publiquement qu'il a été choisi avec le lièvre pour accompagner le regnard dans la recherche du trésor. — 32. Le regnard les ayant conduit à sa tanière, il y introduit le lièvre, qu'il étrangle ensuite.

33. — Après ce mauvais coup, il renferme dans un sac la teste du malheureux lièvre, et détermine le bélier à retourner à la cour, chargé de ce sac qui contient, à l'entendre, des dépêches importantes; il lui insinue même de se vanter de n'avoir pas eu peu de part dans l'affaire dont il est porteur de nouvelles. — 34. Le bélier arrive à la cour; on ouvre son sac, et au lieu de lettre, on y trouve la teste du lièvre. — 35. Nouveaux sujets de plaintes contre le regnard. Il a contrefait le mort; des corbeaux, l'ayant pris pour un cadavre, s'en sont approchés, et il les a croqués à belles dents. —36. Il a feint d'avoir quelque chose de particulier à dire au lapin, qui dans sa bonne foi s'est approché et auroit été étranglé, s'il ne se fût sauvé par la fuite.

37.— Le blèreau vient de nouveau trouver son amy le regnard pour l'engager à venir, sans différer, se purger des crimes qu'on lui impute. Il le trouve à l'entrée de sa tanière avec deux pigeonneaux qu'il venoit d'étrangler. — 38. Le regnard continue de raconter au blèreau quelques-uns de ses tours. Comme passant dans une prairie en compagnie du loup, ils rencontrèrent une jument avec son poullain, qui d'abord excita la convoitise du loup. Le regnard lui demanda si elle le vouloit vendre : « Ouy, dit-elle, pourvu qu'on m'en donne le prix marqué sous mon pied de derrière. » Le loup, à qui le regnard avait fait accroire qu'il étoit grand arithméticien, se chargea d'y regarder, et la jument, d'une ruade, le fit sauter en l'air, le laissant presque mort sur la place. — 39. Nouvel acte de comparution du regnard devant le lyon. Il trouve dans le singe un zélé deffenseur. — 40. Le lyon lui reproche le meurtre du lièvre.

41. — Il vient à bout de se disculper, et par ses artifices, il oblige tous ses ennemis à se retirer et à quitter prise. — 42. Le blèreau, l'écureuil, le furet, la belette et d'autres de ses amys se joignent pour obtenir sa grâce. — 43. Le regnard achève de se justifier devant le lyon. — 44. Il entreprend de persuader au lyon et à la lyonne que le bélier qu'il accuse de meurtre et de friponnerie, avoit été chargé pour eux de présents considérables, d'un miroir, d'un anneau, d'un peigne, trois bijoux merveilleux dont il leur fait la description.

45. — Dans les quatre coins de la bordure du miroir, étoient représentés quatre fables : la première étoit celle du cheval et du cerf. Le cheval, jaloux de la légèreté de celui-ci, emprunta le secours de l'homme pour l'atteindre et lui faire perdre la vie. Monté par un berger auquel il en avoit fait la proposition, le cheval poursuivit vivement le cerf qui échappa, et rendu de fatigue, il pria le berger de discontinuer sa poursuite, et de le laisser aller lui-même; mais le berger le retint en dédommagement de ses peines. — 46. La seconde fable représentoit l'asne qui voyant le petit chien caresser son maître et en être bien traité, voulut en faire autant et ne reçut que des coups. — 47. La troisième, celle du chat et du regnard qui s'étoient jurés de ne s'abandonner jamais. Sur ces entrefaites arrivèrent des chiens et des chasseurs; le chat grimpa sur un arbre et laissa le regnard se tirer d'affaire comme il put. — 48. La quatrième enfin étoit l'apologue du loup ingrat et de la cigogne. Elle avoit tiré de la gorge de cet animal vorace un os qui l'étrangloit, et quand elle lui demanda son salaire, il crut la bien payer en luy faisant valoir de ce qu'il ne l'avoit pas étranglé elle-même.

49. — Le loup, au désespoir de voir le regnard rentré en grâce, rapporte encore quelques-unes de ses iniquités, dans l'espérance que le lyon changera de sentiment, et premièrement il raconte avec quelle scélératesse il promit à la louve de lui enseigner un moyen de pêcher une quantité de poisson. C'étoit en hyver : il lui attache un mannequin à la queuë, lui disant de s'accroupir dans l'eau, et de ne se relever que lorsqu'elle apercevroit que le mannequin seroit plein. Le mannequin se congela bientost, et étant adhérant à la glace, la louve ne put sortir du piège qu'en y laissant sa queuë. — 50. Une autre fois le regnard étoit au fonds d'un puits, prêt à se noyer et ne sachant comment en sortir: la louve passa et lui demanda ce qu'il faisoit ; « Je mange, dit-il, du poisson; si vous en voulez avoir votre part, descendez dans le seau qui est au haut du puits. » Elle le fit, et le regnard remonta dans l'autre seau et laissa la louve dans l'embarras où il venoit de se trouver lui-même. — 51. Le regnard ayant assuré le loup qu'il ne pouvoit rien voir de plus beau que les petits de la guenon, ce dernier entre dans sa caverne pour lui rendre visite et être témoin de cette merveille. La difformité de ces petits magots le frappe, il ne peut s'empêcher d'en dire son sentiment, et la guenon pense le dévisager. — 52. Le loup appelle enfin le regnard en duel. —53. Le regnard, se sentant le plus foible, a recours à la ruse; il feint de fuir, et jettant du sable dans les yeux du loup, qui l'empêche de voir, il tombe tout à coup sur lui et le terrasse.

Il y a quelques années qu'on me fit voir une seconde édition de cette suite d'estampes, faite depuis peu de temps en Hollande, et l'on m'assura que les planches étoient encore entre les mains des héritiers de Van Everdingen. Mais il s'en faut beaucoup que les secondes valent les premières. Celles-cy sont pures et telles que les planches sont sorties de la main du peintre; les autres au contraire sont chargées de burin par quelqu'un qui en a ôté cet esprit et ce premier feu qui se perdent trop souvent dans un second travail plus médité. D'ailleurs celles où la manière noire est employée sont beaucoup plus pasles



LE PONT DE BOIS

et ne font plus d'effet. C'est donc avec raison que je mét une grande différence entre ces deux éditions. La premiere n'est composée que de cinquante-trois planches: dans la seconde on en compte cinquante-six; elle est plus ample de trois planches qui représentent : 1° Un ours, un lyon et un regnard; 2° Un regnard faisant danser un loup qu'il méne par la patte, un chat dansant vis-à-vis, et un autre regnard jouant de la musette; un coq, un bélier et un lapin sont de la partie; 3° Le berger mettant un mors au cheval qui veut se venger du cerf, lequel est dans l'éloignement. C'est une suite de l'apologue qui fait le sujet de la 45° pièce de la précédente suite.

Il y avoit outre cela dans cette seconde édition deux pièces qui tenoient la place des première et 47° planches de la première édition, qui ne s'y trouvoient plus. Elles representoient les mêmes sujets mais traités différemment. Au bas de la première

nouvellement recommencée, on lisoit dix vers hollandois. Il est difficile de rendre raison de cette suppression d'anciennes planches, de cette substitution de nouvelles, et des autres changements faits dans la pluspart des planches, car il me paroit que rien de tout cela ne contribue à l'amélioration de la chose.

Everdingen, dit Descamps, avait de l'esprit; sa conduite réglée, sa piété lui méritèrent le titre de diacre dans l'église réformée. Il mourut dans sa patrie, au mois de novembre 1675, laissant trois fils dont deux cultivèrent son art. Graveur ou peintre, Everdingen est, dans l'école de Hollande, un paysagiste de premier ordre. Sans aller jusqu'à dire avec Lebrun, qu'Everdingen a surpassé Ruysdaël, on peut affirmer qu'il ne lui a pas été inférieur. Comme Ruysdaël, il eut un sentiment très-profond et très-intime de la nature, en même temps qu'une grande habileté à la rendre. Il comprit la tristesse des sites sauvages de la Norwége, et il sut l'exprimer par le pinceau avec autant de naïveté que d'énergie. En peignant les roches et les torrents des régions septentrionales, il dut éprouver les mêmes émotions que ressentait, dans les gorges des Abbruzzes, le plus grand paysagiste de l'Italie. Aussi peut-on dire, pour caractériser la poésie des tableaux d'Everdingen, qu'il fut le Salvator Rosa de la Hollande.

CHARLES BLANC.



RECHERCHES ET INDICATIONS.

Everdingen a gravé à l'eau forte 162 planches qui ont été décrites par Adam Bartsch dans le tome II de son *Peintre-graveur*. Ces estampes se divisent en deux suites : l'une de 103 paysages, la plupart dessinés d'après nature; l'autre de 57 planches, pour orner le vieux poëme des *Fourberies du renard*. A la suite des 103 paysages décrits par Bartsch se trouvent 2 planches en manière noire attribuées à Everdingen, *Vénus et l'Amour* et *les Trois capucins*.

Les tableaux d'Everdingen ne sont pas communs. Ils sont plus rares que ceux de Ruysdaël, et le plus souvent sur bois.

LE MUSÉE DU LOUVRE n'en possède qu'un seul. C'est un *Paysage*, signé *A. V. Everdingen*.

MUSÉE D'AMSTERDAM. — Une *Vue de Norwége*.

GALERIE DE DRESDE. — *Paysage*. Bois de 27 pouces sur 19.

PINACOTHÈQUE DE MUNICH. — Un *Paysage*. Une *Tempête*. (Bois.) Une *Chute d'eau*. (Bois.)

GALERIE DE FLORENCE. — Une grande *Chute d'eau*.

Nous ne trouvons aucun Everdingen dans les musées de BRUXELLES et d'ANVERS, ni dans la galerie du BELVÉDÈRE à Vienne, ni dans la galerie nationale de LONDRES, ni dans le musée de MADRID. Mais il en existe un dans le palais d'HAMPTONCOURT et un autre dans la galerie du prince de LEUCHTENBERG de Munich, maintenant à Saint-Pétersbourg.

Si l'on voit rarement de ses tableaux dans les anciens catalogues de ventes publiques, c'est qu'il est arrivé bien souvent que le nom d'Everdingen a été effacé pour être remplacé par celui de Jacques Ruysdaël, les tableaux de ce dernier se vendant plus cher que ceux d'Everdingen.

VENTE PAILLET, 1803. — Une *Vue du Tyrol*, 1,301 fr.

VENTE ÉRARD, 1832. — *Chute d'eau*, 5,210 francs.

VENTE LAFONTAINE, 1835. — Un *Site de Norwége*, 800 fr.

VENTE HERIS (DE BRUXELLES), 1841. — *Cascade*, 1,070 fr.

VENTE CARDINAL FESCH, 1845. — *Vue de Norwége*; — *Village au bord d'un fleuve* (effet d'orage).

AV

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2.



École Hollandaise. *Histoire, Conversations.*

GERBRANT VAN EECKHOUT

NÉ EN 1621 — MORT EN 1674.



De tous les élèves ou imitateurs de Rembrandt, Gerbrandt van Eeckhout est celui qui a été le plus fidèle à la manière du maître. Les autres, tels que Gérard Dow, Lievens, Bramer, Ferdinand Bol, Nicolas Maas, Ulric Mayer, Paudits, Govaert Flinck, Samuel van Hoogstraten, Bernard Kiel, Drost, Arnould de Gueldre lui-même, sont sortis de l'atelier de Rembrandt ou ont subi l'ascendant de son génie, en sauvant quelque lambeau d'originalité; mais Van Eeckhout lui a été si semblable, il s'est si bien approprié la réalité de ses défauts et l'apparence de ses qualités, que ses ouvrages ont pu tromper souvent les yeux d'un novice. Quant aux vrais amateurs, ils n'ont point de peine à faire une prompte distinction entre la froideur dissimulée du disciple et le souverain élan du maître.

Eeckhout était le fils d'un orfèvre d'Amsterdam, et il était né dans cette ville le 19 août 1621. Il fut

des premiers qui allèrent à l'école de Rembrandt, et il n'en sortit qu'à la mort de son maître[1]. Elevé dans une de ces monastiques cellules où Rembrandt avait casematé chacun de ses élèves, Eeckhout fut mis, comme les autres, en présence de la nature; mais il ne sut la voir que par les yeux du grand peintre qui la lui montrait. D'après les dessins que l'on trouve de lui dans les collections privées, sans parler de ceux qui ont été si bien imités par Ploos van Amstel, on voit qu'en disciple docile, Eeckhout a regardé naïvement la nature et l'a rendue avec franchise, accusant d'abord les grands plans, mettant à leur place les principales ombres et ménageant les plus vives lumières, sans se perdre dans les accidents, sans se noyer dans les demi-teintes. Procéder par masses et n'aller aux détails qu'après la charpente bien établie de l'ensemble : c'est là le véritable secret de l'art de dessiner, et ce secret, Van Eeckhout le tenait d'un des plus grands dessinateurs qui aient existé, si l'on prend ce mot dans le sens que les peintres y attachent et non dans son acception pédantesque. Pour Rembrandt, la couleur se confondait avec le clair-obscur, car il ne tirait pas son effet, comme Rubens, du choix et du rapprochement des tons, de leurs heureuses dissonances, de leur solidarité, de leur accord, il le tirait seulement du jeu des rayons et des ombres. Les tons n'étaient guère pour lui que des valeurs[2]. Or, cette façon d'être impressionné par les miracles de la lumière, Rembrandt la communiquait à tous ses élèves, et tous en gardèrent quelque chose dans leur peinture; mais aucun n'entra plus avant dans la pensée du maître que Gerbrandt Van Eeckhout. Au lieu de voir la nature diaprée de ces mille nuances qui eussent captivé l'admiration de Véronèse ou enchanté l'œil de Rubens, il s'accoutumait à la voir telle que le soleil la colore en l'éclairant, c'est-à-dire la fait avancer ou fuir, s'effacer dans l'ombre ou s'affirmer dans le clair, se préciser à proximité du regard ou s'évanouir à distance. Il apprit aussi de Rembrandt l'art de concentrer l'intérêt par de grands sacrifices et celui de mettre en scène. Enfin, Van Eeckhout s'efforça de ressembler à son maître et il lui ressembla par les apparences, par les procédés, par le costume; mais il n'eut point son âme.

Ainsi élevé, le jeune peintre devait réussir principalement dans le portrait, chez un peuple qui ne voulait dans ces sortes de peintures qu'un accent de bonhomie et de vérité, une belle exécution, du relief, de la vie. Van Eeckhout débuta par le portrait de son père, et il le peignit avec tant d'énergie, au dire de son biographe, qu'il étonna Rembrandt lui-même. Toutefois, il ne voulut point se borner au portrait, qui ne l'attirait que par le côté lucratif, et il se livra au genre historique, choisissant, à l'exemple de son maître, les sujets de l'Écriture, qui du reste étaient fort goûtés en Hollande dans ce temps-là. Je prends au hasard une des compositions bibliques de Van Eeckhout, celle qui est gravée dans la Galerie des Peintres flamands de Lebrun, *Agar renvoyée par Abraham* : l'ordonnance, l'encadrement, les draperies, l'intention du geste, tout est pris à Rembrandt, tout est emprunté de cette belle eau-forte tant recherchée par les amateurs, et qui représente la même scène. Mais quelle différence dans l'expression! Combien cette expression est profonde chez le maître et insuffisante chez le disciple! Les personnages de Van Eeckhout jouent la douleur ou la joie par une contenance étudiée; ceux de Rembrandt l'éprouvent, et leur pantomime vient du cœur. Celui-ci n'ajoute rien d'inutile, et il n'est pas d'accessoire qui, dans son tableau, ne réponde à une pensée; celui-là multiplie les détails insignifiants, et par exemple, au lieu de faire intervenir le chien du logis, ce chien si intéressant et si expressif dans son mouvement d'hésitation entre Sarah et Agar, entre Isaac qui demeure et Ismaël qui s'en va, Eeckhout a placé en évidence, parmi des oiseaux de basse cour, un paon! Quant aux figures, elles sont dépourvues de caractère, et rien n'est moins vrai que cette observation de Descamps, qui semble par fois tirer au sort ses jugements sur les peintres hollandais : « Il surpassa tous ceux de son temps dans le rare talent de marquer les différents caractères des physionomies. »

[1] *Collection d'imitations de dessins des peintres hollandais et flamands, commencée par Ploos van Amstel, continuée par Josi.* Londres, 1821.

[2] On entend par *valeur*, en peinture, la somme de noir et de blanc que représente chaque ton de la palette. Le jaune, par exemple, étant plus clair que le bleu, a plus de valeur, c'est-à-dire qu'il joue un rôle plus brillant dans le clair-obscur du tableau. Le graveur, en traduisant une peinture, fait abstraction du ton local de chaque objet, pour ne voir dans ce ton que sa *valeur*.

Il n'y a qu'un seul tableau d'Eeckhout au Musée du Louvre, *Anne consacrant son fils au Seigneur*, et l'on y retrouve le même défaut d'originalité, la même timidité d'expression. Comme tous les imitateurs, celui-ci s'est attaché aux choses secondaires; il a introduit dans sa composition des accessoires voyants, des vases précieux, de riches draperies, des bestiaux, afin d'avoir l'occasion d'égayer son coloris par des localités de ton curieuses et variées; mais l'ensemble est froid, bien que la touche en soit habile, l'exécution généreuse et le clair-obscur plein d'harmonie, bien que la teinte générale soit chaude, mordorée et charmante aux yeux. Il en est à peu près de même de l'*Adoration des Mages*, que nous avons vue au musée de



FUITE EN ÉGYPTE

La Haye; le peintre s'y est ménagé tous les prétextes imaginables au luxe de la palette, mais il est resté, sous le rapport du sentiment, bien loin encore, bien loin de son maître.

Cependant, il est des peintures dont le principal mérite consiste dans la dextérité pratique et dans la finesse du rendu, pour peu que ces qualités soient jointes à une dose assez ordinaire d'observation et d'esprit. Ce sont les tableaux de scènes familières, et ceux que l'on appelait autrefois des *Conversations*. Van Eeckhout s'y est exercé et même s'y est complu, et l'on doit dire à sa louange que cette fois il n'a imité personne, ni Terburg, ni Metsu, ni Mieris, et qu'il s'est contenté comme eux d'imiter la nature. Il nous souvient d'avoir vu à Londres une *Partie de trictrac*, peinte par Van Eeckhout, et remarquable par ce genre d'expression qui ne demande que la vigilance des yeux. On y voyait trois gentilshommes tout entiers à la partie : l'un d'eux agitant les dés dans le cornet, l'autre très-intrigué de ce qui allait en sortir, tandis que le troisième appuyé sur le dos de sa chaise, et la pipe à la main, dévorait des yeux ses compagnons et le tablier d'ébène aux flèches d'ivoire. Rendue par le pinceau délicat de Terburg, avec la

distinction qui lui était propre, avec ces fines nuances qu'il savait démêler dans les choses les plus simples, une pareille scène eût été, je l'avoue, d'un intérêt plus piquant et d'un goût plus fin, et Van Eeckhout, malgré tout son talent, n'était guère dans son petit tableau, qu'à la hauteur de Karel de Moor.

« Les dessins d'Eeckhout, dit Josi dans ses *Imitations de dessins*, ses figures surtout se reconnaissent au premier coup-d'œil, tant par la simplicité du sujet que par le pinceau large avec lequel ils sont lavés. Il étudiait et copiait la nature dans la vie ordinaire. Des figures isolées, assises ou couchées dans une posture naïve, exécutées de cette manière le plus souvent à l'encre brune, font partie de ses dessins les plus recherchés, et sont payés de dix à trente louis. Des maisons de paysans, des paysages au bistre ou bien colorés, se vendent cinq à dix louis. » A ces renseignements, qui sont tout-à-fait de sa compétence, Josi ajoute : Van Eeckhout jouissait de peu de considération personnelle; il est mort célibataire, et je ne trouve pas qu'il ait eu des élèves. » D'après les auteurs hollandais, ce peintre mourut le 22 juillet 1674. A l'ombre du grand homme dont il fut l'habile imitateur, il s'est fait dans la peinture une certaine célébrité, mais de second ordre, car on peut le considérer comme un illustre élève, non comme un maître.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Van Eeckhout a gravé à l'eau-forte, deux pièces dont il est fait mention dans le *Supplément au Catalogue de Rembrandt*, par Pierre Yver, et dans le *Manuel des amateurs de l'Art*, d'Huber et Rost.

1. La première est ainsi décrite par Adam Bartsch, dans la seconde partie de son catalogue de l'œuvre de Rembrandt :

Le Portrait d'un jeune homme vu presque de profil.

Il porte un bonnet à large bord, orné de pierreries. Sa main droite sort de dessous un grand manteau à rebord, qui lui sert de vêtement, et sur son épaule gauche pend un cordon avec une houppe. Le fond est clair, et on lit à la hauteur du menton de la figure : *G. V. D. Eeckhout*, et au-dessous, 1646. Six pouces de hauteur, sur quatre et demi de large. Elle est très-rare, in-4°.

2. *Portrait de Corneille Tromp*, in-4°.

LE MUSÉE DU LOUVRE ne renferme qu'un tableau de Van Eeckhout, *Anne consacrant son fils au Seigneur*. Anne, agenouillée et accompagnée de son mari, Elcana, qui est debout à sa droite, présente son fils au grand prêtre Héli, assis sur un trône. Au premier plan, dans le fond à droite, des serviteurs et des bestiaux. Cent dix-sept centimètres sur cent quarante-trois. Acquis par le Musée, sous l'Empire, dans une vente publique.

MUSÉE DE LYON. Portrait d'un jeune homme, vêtu de noir. Quarante-neuf centimètres sur cinquante-sept.

MUSÉE D'AMSTERDAM. *Le Convive expulsé à cause qu'il ne portait pas un habit de noces. La Femme adultère devant Jésus-Christ.*

MUSÉE ROYAL A LA HAYE. *L'Adoration des Mages.*

GALERIE ROYALE DE DRESDE. *La Présentation de l'Enfant Jésus au Temple*. Le bienheureux Siméon à genoux, tient l'Enfant divin dans ses bras, rendant grâce au Seigneur.

PINACOTHÈQUE ROYALE A MUNICH. *Abraham répudie Agar et son fils Ismaël*. Figures de grandeur naturelle. *Le Christ parmi les Docteurs, dans le Temple, à Jérusalem.*

VENTE DU DUC DE TALLARD, 1756. Un *Soldat endormi sur un banc*. A la gouache, 100 fr.

VENTE NEYMAN, 1776. La Vue d'un village au bord d'une rivière, où se voit, sur le devant, une charrette qui se détache en brun; ce dessin est coloré et fait avec soin. Neuf pouces sur six de haut, 30 fr.

VENTE NICOLAS NIEUHOFF, 1777. La *Présentation au Temple*. Joseph et Marie à genoux, offrent une paire de colombes, Siméon tient l'Enfant dans ses bras, et bénit Dieu, à droite, quelques hommes assis à une table. Ce morceau, chef-d'œuvre du maître, est digne de Rembrandt.

Houbraken en a parlé dans le tome II de sa *Vie des Peintres*. Trente-trois pouces sur quarante et un, 2,209 florins.

VENTE PAILLET ET DELABORDE, 1803. Le sujet d'*Élie et Samuel*. On y voit sainte Anne à genoux, et présentant son fils, avec différentes offrandes de farine et de vin, au grand prêtre, qui est assis sur un trône d'or. Sur le second plan, est le mari de sainte Anne, suivi de deux domestiques qui conduisent des bœufs, 701 fr.

Le sujet de *Pilate montrant au peuple Jésus-Christ flagellé*. Morceau d'une grande force de coloris et d'une savante exécution, qui convient à l'ornement d'une galerie. Soixante-dix-huit pouces sur soixante-treize, 182 fr.

VENTE VAN DER POT, de Rotterdam, 1808. Cette noble composition représente Éliézer, envoyé d'Abraham, de grandeur naturelle, qui, debout, s'entretient avec Rebecca, qui tient un vase de cuivre dans ses mains. A gauche sont deux de ses suivantes, 330 fr.

VENTE CARDINAL FESCH, 1845. *Portrait d'un jeune homme vu debout à mi-jambes*. Il est coiffé d'une perruque, et vêtu d'un pourpoint de satin noir à crevés. Il porte une épée et un collet garni de dentelle. 80 scudi, soit 430 fr. environ.

VENTE KALKBRENNER, 1850. Un *Hermite en prière*. Quatre-vingt-dix-neuf centimètres de hauteur sur quatre-vingt-trois de large, tableau signé, 800 fr.

Imp. Briand et Cie, rue Bonaparte, 8



École Hollandaise. *Paysages.*

ADAM PYNACKER

NÉ EN 1621 — MORT EN 1673



Entre la ville de Schiedam, patrie du genièvre, et la confortable cité de Delft, dans un pays d'humides et gras pâturages, est situé le bourg de Pynacker, qui a donné son nom au peintre dont nous allons parler. C'est une destinée commune à la plupart de ces peintres, obscurs enfants de la Hollande, d'avoir emprunté leur nom du lieu qui les vit naître et d'avoir ensuite rendu le nom tellement illustre qu'il semble avoir commencé en eux.

Adam Pynacker, né en 1621, eut pour maître en Hollande on ne sait qui; mais s'il en faut juger par les apparences, ce dut être Nicolas Moyaert, bon peintre de paysages et d'animaux, qui fut aussi le maître de Nicolas Berghem et de Jean-Baptiste Weenix, deux artistes avec lesquels Pynacker a plus d'un trait de ressemblance. Toutefois, étant allé fort jeune à Rome, ce fut là qu'il se fit une manière. Ses idées s'agrandirent. Le soleil de Claude éclairait alors toute la peinture de paysage. Berghem, Jean Both, Asselyn, Herman Swanevelt, Pierre de Laer lui-même, subissaient de près ou de loin l'influence de ce radieux génie. Pynacker, venu en Italie pour y étudier comme les autres, fut frappé de la grandeur des points de vue, de l'aspect animé des ports, de la pittoresque physionomie des auberges et de la tournure du paysan qui s'y arrête ou de la servante qui lui sert à boire.

Il fut surtout ébloui de la clarté des cieux; mais tout en peignant à côté de ses compatriotes, il sut demeurer original et conserver du piquant dans l'imitation d'une nature grandiose qui ne semblait se prêter ni à la coquetterie du pinceau ni à l'imprévu des compositions.

Pynacker demeura trois ans en Italie à copier les maîtres et à peindre d'après nature. Il est facile de voir en effet que tous les éléments dont se composent ses tableaux — fabriques, figures et paysages — ont été dessinés dans les contrées méridionales. Tous ses édifices sont italiens. Tantôt ce sont des tours en ruine qui autrefois ont servi de phare sur la Méditerranée et qui s'avancent dans la mer, comme ces promontoires qui, dans les marines enchantées de Claude Lorrain, paraissent enveloppées au loin d'une poussière lumineuse. Tantôt ce sont des auberges à la toiture aplatie, dont le perron extérieur se décore de vignes et d'où l'on voit descendre quelque frascatane ingambe et robuste : car les figures elles-mêmes, chez Pynacker, trahissent ses voyages; on sent qu'il a vécu au milieu d'une nation dont les habitants étaient tournés un peu mieux que les bonshommes d'Ostade et les magots de Teniers. Ses bergères, ses fermières, toutes ses figures de femmes, sans être aussi bien mises que celles de notre Boucher, si bien nommé à ce sujet le Fontenelle de la peinture, ont néanmoins une désinvolture élégante qui relève le style du tableau, soit qu'il les fasse cheminer assises sur des mulets dans un paysage montagneux, soit qu'il les représente sur un bac, présidant à un de ces embarquements de vivres, de marchandises ou de bestiaux, qu'on aime à rencontrer dans l'œuvre de Jean-Baptiste Weenix.

C'est là, c'est dans ses *Embarquements* qu'il faut surtout admirer Pynacker. Si quelquefois il y est semblable à Weenix par le choix du site et l'heureux désordre des objets qui encombrent le port, il se distingue de ce maître par une lumière plus chaude. Il se plaît du reste, en ces sortes de tableaux, à faire briller à la fois toutes ses qualités de peintre, à réunir toutes les parties qu'il excelle à rendre. Sur le rivage s'élèvent des masures pittoresques, les bâtiments de la douane, par exemple, ou bien une tour ronde dont le sommet recrépi s'éclaire des rayons obliques du soleil couchant, tandis que l'ombre de ses murailles est adoucie par les réfractions de la lumière dans l'eau du port. Le rivage, qui s'incline en pente rapide vers la mer, est planté d'arbres dont les plus hautes branches dépassent les contours de la colline et projettent sur l'horizon un feuillage assez léger pour faire transparaître le ciel et laisser passer quelques gerbes des feux du soir. Ces clartés pétillantes viennent sur le devant s'accrocher à des broussailles, piquer certaines plantes épineuses que le peintre y a ménagées tout exprès, égayer le tronc du chêne, étinceler sur l'écorce du bouleau, dorer la voile des chaloupes amarrées, et décrire comme un ourlet lumineux autour de la batelière qui se tient debout sur des ballots de marchandises et dont la silhouette se dessine en vigueur sur le ciel. Voilà le meilleur tableau de Pynacker. Il l'a bien des fois recommencé avec quelques variantes; mais rien n'y manque jamais de ce qu'il sait peindre.

Au bout de trois ans d'études, Adam Pynacker revint dans son pays et y fut bientôt un des peintres les plus employés de son temps. C'était la mode alors, dit Houbraken, de décorer les appartements au moyen de grandes toiles qu'on encastrait dans le mur en guise de panneaux, et que l'on faisait couvrir de peintures par les meilleurs artistes. Melchior de Hondekoeter y peignit avec vigueur, d'un ton précieux et vrai, ses animaux de basse-cour. Les Weenix ornaient ces murailles de ces superbes *natures mortes* que garde un chien plein de vie. Les Moucheron et Pynacker y venaient peindre à leur tour : les uns leurs parcs ornés de grands vases et leurs terrasses italiennes; l'autre ses *Ports de mer*, qui, perçant le mur, ouvraient à l'imagination et au regard de brillantes perspectives, — ses pastorales, dans le goût de Berghem, et ses *Clairs de lune*, car il en faisait parfois, non pas dans le sentiment mélancolique de Van der Neer, mais uniquement pour produire un effet remarquable, et aussi pour avoir occasion d'appliquer encore çà et là ces vifs rehauts, ces *réveillons* propres à sa manière.

Malheureusement la mode de ces peintures passa bientôt comme passent toutes les modes, même en Hollande, où elles changent moins vite qu'ailleurs. Les charmantes décorations de Weenix, de Hondekoeter et de Pynacker furent reléguées au grenier pour être remplacées par des lambris ou par des tapisseries en papiers peints semblables à celles dont le grossier camaïeu s'étale encore aujourd'hui, dans nos provinces de France, sur les parois des cafés de village et dans la salle à manger des vieilles hôtelleries. A l'époque où Descamps écrivait sa *Vie des peintres*, c'est-à-dire au milieu du dix-huitième siècle, les toiles de Pynacker n'existaient

plus déjà ou du moins étaient devenues fort rares, et lorsque Josi publia la continuation des *Imitations des dessins de Ploos Van Amstel*, en 1820, il ne restait dans toute la ville d'Amsterdam qu'une seule maison, celle de M. Y'ngrove, sur le Heeregraft, vis-à-vis le marché au fromage, qui eût conservé encore un salon entièrement décoré par Pynacker.

Les seuls ouvrages de Pynacker qui aient échappé aux révolutions de la mode et à l'oubli sont ses tableaux de chevalet. Les amateurs les trouvent agréables, pleins d'effet, pleins de goût. Au milieu d'une collection



HALTE DE VOYAGEURS.

de paysages, les siens ravivent l'attention, occupent l'œil et l'amusent. Chez lui, rien qui ne soit disposé pour étonner et séduire. Ses arbres, tachetés de mousses blanchâtres, présentent alternativement dans leur écorce des parties lisses et des parties rugueuses. Quelquefois, renversés par la tempête ou par la cognée du bûcheron, ils forment l'avant-scène du tableau et font penser à Wynants. Ses premiers plans se hérissent de broussailles et de ronces, de manière à produire de petits accrocs de lumière, à peu près de même que ceux de Both d'Italie. Ses animaux ne sont pas posés simplement, ainsi que les voyait Paul Potter; ils se présentent le plus souvent en raccourci, dans des attitudes bizarres et des mouvements fugitifs. Ses figures ne sont pas observées avec bonhomie; elles trahissent ordinairement quelque intention du peintre, qui au lieu de les surprendre et de les dessiner à leur insu dans l'ingénuité de leur action, les arrange de façon à intéresser notre curiosité. Ses navires même, bien qu'ils aient pour le spectateur toute la vraisemblance désirable,

paraîtraient imaginaires à des marins. Sa lumière ne vient pas, comme chez Claude Lorrain, des profondeurs de la toile; elle n'émane pas du disque visible du soleil; elle frise le tableau de gauche à droite ou de droite à gauche, et en traversant ainsi la composition, elle accidente les terrains, enlève les figures, se heurte à chaque objet, accuse les contours qu'elle rencontre et donne à toute chose du piquant, de l'imprévu, du relief. Enfin, comme si ce n'était pas assez de tant de moyens réunis pour éveiller l'intérêt, l'artiste a souvent recours à un effet extraordinaire, par exemple à un coup de foudre qui éclate au milieu d'une forêt, à travers laquelle s'enfuient les taureaux épouvantés.

Pynacker, on le voit, n'est pas un peintre naïf et tendre comme Van de Velde, gracieux comme Dujardin, inquiet, rêveur et triste comme Ruysdael. Il est maniéré, spirituel, aimable et brillant. Avec ces qualités il n'eût pas de peine à réussir. Plaire était son but : il y atteignit, et jusqu'à sa mort, arrivée en 1673, il ne cessa de peindre gaiement et d'être vanté par ses compatriotes. La postérité, aussi bienveillante qu'eux, ne reproche aux ouvrages de Pynacker que de sentir un peu l'apprêt et de rappeler en petit les décorations que tant de fois il avait exécutées en grand. Pynacker, en effet, n'a représenté de la nature que ses surfaces; il n'en a point pénétré les beautés secrètes, il n'en a qu'effleuré la poésie.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Adam Pynacker a gravé à l'eau-forte une seule estampe qui est extrêmement rare et dont aucun auteur n'a parlé avant Josi, qui en a donné la description suivante dans sa collection d'*Imitations de dessins* : « Vue d'un pays stérile. Au milieu s'élèvent des rochers d'où sort un ruisseau qui tombe en cascade. Sur le devant est une espèce de métairie avec une vieille tour carrée. A gauche on voit un bouvier qui fait avancer deux bœufs près d'un terrain élevé. Le fond à droite est terminé par des montagnes. » — Ce morceau a 4 pouces 2 lignes de haut sur 5 pouces 4 lignes de large. Lord Aylesford en possédait une épreuve qui ne laissait rien à désirer.

A la vente du comte Rigal en 1817, il se trouvait une autre épreuve de cette eau-forte. Elle provenait de Mariette. Elle fut vendue 345 francs.

Les tableaux de Pynacker sont assez rares.

LE LOUVRE en possède trois : — 1. *L'Auberge*. Une femme présente un verre de vin à un voyageur. Sur le devant, deux mulets et un muletier qui arrange des bagages; auprès de lui une malle. Signé *A. Pynacker*. — 2. Paysage et marine. A gauche une vieille tour dominant un bras de mer. Un bâtiment à l'ancre; une felouque qui porte des voyageurs aborde au rivage. Des pâtres se reposent. Effet de soleil couchant. — 3. Paysage. Sur le devant un tronc d'arbre mort, un grand arbre et des plantes; au milieu une vache debout. Plus loin, un berger, une bergère et leur troupeau; plus loin, une cabane, des bergers, des chèvres. Signé *A. Pynacker*.

MUSÉE D'AMSTERDAM. — Vue sur une rivière d'Italie.

MUSÉE DE LA HAYE. — Paysage orné sur le devant de belles plantes, de deux grands arbres et d'un tronc renversé.

On trouve encore des Pynackers dans les Musées de Berlin, de Stockholm, de Dresde et dans la galerie du Belvédère à Vienne.

Les dessins de Pynacker sont très-rares. Les uns sont traités à la pierre noire, lavés et retouchés à la plume; d'autres sont lavés en couleurs. Josi les estime de 10 à 20 louis.

Lebrun donne le chiffre de 6,000 francs comme le plus élevé qu'aient atteint les Pynacker dans des ventes publiques.

Voici ce que nous relevons dans les catalogues de vente :

VENTE PRINCE DE CONTI, 1777. — Paysage orné d'arbres et de broussailles. Sur le devant, deux vaches, deux chèvres; plus loin, deux hommes et un autre à cheval. — 1,205 livres.

VENTE RANDON DE BOISSET, 1777. — Deux paysages. — 1,000 livres.

VENTE DE MÉNARS, 1781. — Superbe paysage orné de broussailles. 370 francs. — Vue intérieure d'une basse-cour. — 1,020 francs.

VENTE VAN DER POT, à Rotterdam, 1808. — Site montagneux au bord d'une rivière. — 1,800 florins, soit 3,800 fr.

VENTE GRANDPRÉ, 1809. — Paysage (effet du soir). — 3,000 francs. — Paysage (effet du matin). — 4,531 francs. — Paysage montagneux, hérissé de ronces. Au milieu, des roches caverneuses où poussent des racines d'arbres. — 5,000 francs. — Vue de l'entrée d'un bois. Parmi de beaux arbres, on distingue le bouleau frappé de lumières piquantes. — 8,000 francs.

VENTE LAPEYRIÈRE, 1817. — Paysage et marine. Le ciel est chaud et le ton doré. — 1,260 francs.

VENTE DUCHESSE DE BERRI, 1837. — Site montagneux, éclairé par le soleil couchant. — 1,710 francs. — Pâturage ombragé; une vache lutte avec un chien. — 5,000 francs.

VENTE BIRÉ, 1841. — Paysage; vue des Apennins. — 4,900 francs.

VENTE CARDINAL FESCH, 1845. — Paysage au soleil levant et un autre au soleil couchant, provenant de la collection Smith Van Alphen. — Les deux 1,005 scudi, soit environ 5,000 francs.

Pynacker a signé la plupart de ses dessins et de ses tableaux comme suit :

Pynacker

Imp. [illegible] et Comp., rue [illegible], 5.



École Hollandaise. *Paysages, Animaux.*

JACQUES VAN DER DOES

NÉ EN 1623 — MORT EN 1673.



Le nom de Van der Does, porté par plusieurs générations de peintres, n'est resté célèbre parmi les amateurs que dans la personne de Jacques Van der Does le père. Sa vie, qui nous a été racontée brièvement, comme toujours, par les biographes hollandais Houbraken et Campo Veyermann, nous fait voir que, dans l'histoire des peintres, on peut lire aussi bien l'histoire de tous les hommes; je veux dire que toutes les variétés du cœur humain se retrouvent chez les artistes et s'y peuvent observer, d'autant mieux que prend chez eux un caractère plus décidé, leur sensibilité excessive mettant en relief des qualités et des défauts qui seraient inaperçus dans les autres hommes.

Jacques Van der Does eut une humeur chagrine, un tempérament mélancolique et une disposition à la jalousie qui le rendirent insupportable à ses amis, ou plutôt qui éloignèrent de lui tous ceux qui auraient pu le devenir, car il n'eut qu'un ami, un seul, et ce fut justement un peintre qui ne lui ressemblait en rien, un artiste aussi gai, aussi aimable que Van der

Does était triste, misanthrope et sombre : ce fut Karel Dujardin. D'où l'on peut inférer plusieurs vérités morales et philosophiques : d'abord, qu'il n'est pas d'homme en ce monde, si mauvais qu'on le juge d'après les apparences, qui ne soit digne, au fond, d'avoir un ami ; en second lieu, qu'il y a dans les cœurs les plus farouches un côté qui plaît aux caractères les plus doux et qui les attire ; enfin, qu'il est impossible d'être absolument méchant et haïssable, quand on est *artiste* dans la force du mot, c'est-à-dire quand on est accessible à la passion des belles choses, quand on a la faculté de comprendre, de sentir et d'aimer le moindre fragment de ce grand tout qui s'appelle la nature.

C'est à Rome que Dujardin et Jacques Van der Does se connurent. Nos deux Hollandais, au milieu d'un monde qui exerce toujours une si forte action sur les arts, étaient demeurés fidèles à leur pays, à ses habitudes, à son goût dominant pour l'art familier et pour la nature. Dans cette voie, Van der Does avait reçu la première impulsion de son père, Simon Van der Does, secrétaire de la Chambre des assurances d'Amsterdam, et assez bon peintre de paysages et d'animaux. De l'atelier paternel Jacques Van der Does était passé dans celui de Nicolas Moyaert, et il y avait fréquenté quelques-uns des plus grands peintres de la Hollande dans le genre où il devait lui-même s'illustrer, c'est-à-dire Nicolas Berghem, Jean-Baptiste Weenix et peut-être aussi Karel Dujardin, dont le maître n'est pas précisément connu. En pareille compagnie, Jacques Van der Does ne pouvait manquer de développer ses talents et d'être encouragé dans ses prédilections naturelles pour le paysage et les animaux. Il sortit de l'école de Nicolas Moyaert pour faire, après tant d'autres, ce qu'on aurait pu appeler son tour d'Italie, comme nos compagnons français faisaient leur tour de France. Bien qu'il appartînt à une famille *honnête*, suivant l'expression étrangement consacrée dans les vieux livres pour désigner une famille aisée, Van der Does n'avait pour toute ressource que son pinceau à peine formé. Son père s'étant porté caution pour un ami avait été ruiné, et tué par le chagrin, il avait laissé ses enfants dans la misère. La peinture était donc pour Jacques Van der Does un moyen d'existence, lorsqu'à l'âge de vingt-un ans, en 1644 — il était né à Amsterdam en 1623 — il quitta la Hollande, sans doute dans la pensée d'agrandir son horizon, d'achever son éducation de paysagiste et de chercher fortune. Il passa par la France, s'arrêta quelque temps à Paris et partit de là pour Rome, où il arriva dans le plus profond dénuement.

On raconte qu'en débarquant dans cette ville, épuisé de fatigue et d'argent, le jeune peintre fut pris d'un tel désespoir qu'il résolut de s'enrôler dans les troupes du pape ; heureusement qu'il rencontra quelques artistes de ses compatriotes, auxquels il communiqua son dessein et la détresse qui le lui avait suggéré. Ceux-ci le menèrent au prochain cabaret, le firent souper grassement et s'amusèrent beaucoup de son ardeur belliqueuse. Le lendemain il fut présenté à la Société académique fondée à Rome par les peintres étrangers, et la bande joyeuse, le prenant sous sa protection, lui donna le surnom de *Tambour*, tant à cause de sa résolution martiale que de sa petite taille. Dès ce jour, le jeune aspirant des troupes du pape put se livrer à ses études et à la pratique d'un art qu'il perfectionnait en l'exerçant. Au dire de son biographe, il parcourut, le crayon à la main, la ville de Rome et ses monuments, au dedans et au dehors ; mais il faut convenir que, de ses visites aux grands maîtres et de ses promenades dans la cité de l'art et aux environs, il reste bien peu de traces. Que le peintre batave ait élevé un moment son ambition jusqu'aux machines historiques ou aux compositions religieuses, qu'il ait eu des velléités de style, et que même, sans sortir du genre qu'il avait d'abord adopté, il ait été séduit par l'auguste caractère des ruines romaines et par cet aspect héroïque non-seulement de la campagne de Rome, mais des sauvages troupeaux qui la traversent..., rien n'est plus vraisemblable. D'Argenville parle même, comme de choses qu'il aurait vues, de certains tableaux à grandes proportions où Jacques Van der Does aurait traité avec bonheur des sujets relevés. Toutefois il est permis de penser que ces prétendus essais n'étaient guère dignes de vivre, car il est certain que Van der Does n'est connu que comme un peintre d'animaux, et que, sans les assertions de d'Argenville, on n'aurait pas même soupçonné les tentatives que ce biographe trouvait si heureuses. Du reste, en se risquant dans le domaine de la grande peinture, Jacques Van der Does ne faisait qu'imiter, avec moins de succès encore, les entreprises de son camarade Karel Dujardin.

Dans le temps que Van der Does était à Rome, on y parlait beaucoup d'un Hollandais qui, par sa verve, sa belle humeur et la spirituelle gaillardise de son pinceau, avait amusé infiniment la société des peintres et s'en

faisait beaucoup admirer. C'était Pierre de Laer, que l'Académie avait surnommé *Bamboche*, et qui, à force d'esprit, était parvenu à exercer de l'influence même parmi les Romains, bien qu'il eût fait descendre la peinture dans une sorte de vulgarité jusqu'alors inconnue, ou du moins inacceptée parmi eux. A plus forte raison, les ouvrages du peintre hollandais durent-ils séduire un jeune compatriote, fraîchement venu de Hollande avec des préférences naturelles pour les naïvetés de l'art. On assure que Jacques Van der Does



LA FONTAINE.

s'attacha particulièrement à la manière du Bamboche, et qu'il atteignit presque à l'excellence de ce maître. Pour nous, à parler sincèrement, il ne nous est jamais arrivé de rencontrer un Van der Does qui ressemblât à un Bamboche, si ce n'est quant à la teinte générale, tirant parfois sur le roux. Il existe, au contraire, une relation frappante de Van der Does à Karel Dujardin, et la nuance qui les sépare en peinture est précisément celle qui distinguait leurs caractères, sans néanmoins les séparer dans le commerce de la vie.

A ce propos, le bonhomme Descamps est vraiment précieux à entendre, lorsqu'il dit avec son ingénuité ordinaire : « Van der Does *aurait mieux fait* de prendre en même temps le caractère enjoué et doux de celui qu'il cherchait à imiter en peinture. » Cet *il aurait mieux fait* n'a pas son pareil ! Il semblerait que les caractères

se prennent à volonté, comme les voitures. Notre homme fit si bien « qu'il devint insupportable à ses meilleurs « amis par son humeur bizarre et mélancolique; non-seulement il eut le tort de fuir ses camarades, mais ils « s'aperçurent bientôt que c'était par la jalousie qu'il avait de leurs succès. Il en travaillait davantage pour les « surpasser, ambition bien estimable quand on ne passe pas les bornes de l'émulation, mais il la poussait jusqu'à « la haine de ceux qu'il croyait plus habiles que lui. » Descamps nous apprend un peu plus loin que l'humeur mélancolique de Van der Does *lui donna peu de goût pour la société.* — Cela est en effet très-probable. — Karel Dujardin était le seul qui pût supporter les dégoûts de son humeur et vivre avec lui. Il est impossible, disions-nous en commençant, qu'un peintre qui a le goût du paysage, le sentiment de la nature et ce qu'il faut d'amour pour bien rendre la toison frisée des brebis, la laine ondulée des agneaux, il est impossible qu'un tel peintre n'ait pas quelque tendresse au fond du cœur et que sa mélancolie même ne soit pas un effet de la bonté que les chagrins irritent et qui se tourne en aigreur. Karel Dujardin, sans se laisser rebuter par le caractère farouche de son camarade, le rechercha, au contraire, précisément à cause de l'isolement où il le voyait languir, et il se plut à jeter quelques lueurs de gaîté dans cette vie sombre.

La différence du ton est peut-être la seule chose qui distingue Dujardin de Van der Does. Les sujets sont les mêmes, la composition obéit aux mêmes lois pittoresques : elle est dictée par le même sentiment des beautés agrestes; l'un seulement voit la nature à travers un voile de misanthropie, l'autre la contemple d'un œil riant et ravi. A cela près, ne croirait-on pas reconnaître un sujet de Karel Dujardin dans la description suivante d'un tableau de Van der Does : « Un paysage clair argentin et du plus piquant effet, couvert d'une forêt de haute futaie, qui est percée dans son milieu par une clairière, près d'une fontaine de belle architecture, où va s'arrêter une caravane qui arrive. Celle-ci est composée d'un conducteur, d'un garçon qui porte un agneau sur ses épaules, de deux chameaux et d'un mulet très-chargés, avec cinq moutons et une chèvre[1]. » En lisant une pareille description, on pense naturellement soit à Karel Dujardin, soit à Jean-Baptiste Weenix, mais l'on ne songe guère à Jacques Van der Does, par cela seul que les tableaux clairs et le ton argentin ne sont pas dans ses habitudes. En effet, ainsi que Descamps l'a justement observé cette fois, Van der Does donnait volontiers à son coloris la teinte de son tempérament : tandis que Dujardin aimait les tableaux riants et ne les variait que du ton *argent* au ton *or*, son malheureux ami recherchait les tons bruns, tombait souvent dans le roux et se ressentait dans presque tous ses ouvrages de la tristesse qui décolorait ses pensées.

Les Italiens comprennent en général fort peu la mélancolie, si familière aux artistes du Nord. Ils donnent à la méchanceté le nom de *tristezza*, prenant ainsi en mauvaise part ce mot de tristesse, qui, dans la langue française, porte un caractère sérieux, élevé et poétique. La tristesse de Jacques Van der Does le fit abandonner de tout le monde, et si elle n'était inspirée que par la jalousie, on n'est guère tenté de le plaindre. Le seul Karel Dujardin lui demeura fidèle. Il l'allait voir souvent, et leur conversation tombait aisément sur la peinture. Van der Does défendait sa manière rembrunie, la trouvant plus conforme à celle des grands maîtres. Dujardin préférait la sienne, et il avait bien ses raisons pour cela. Toutefois ces disputes, loin de porter atteinte à leur amitié, ne faisaient que la rendre plus étroite. Ils convenaient réciproquement de leurs fautes, dit d'Argenville, et s'ils avaient fait dans leurs compositions quelques larcins considérables aux anciens peintres, ils se l'avouaient mutuellement, et cet aveu est d'une belle âme : *Ingenui est fateri per quos profeceris.*

Cependant Jacques Van der Does, se voyant délaissé et détesté de tous les artistes de Rome, quitta cette ville, dit adieu à Karel Dujardin, qu'il ne devait plus revoir, et retourna dans sa patrie. Il s'était d'abord établi à Amsterdam; mais la mort de sa mère le détacha de cette ville, et il alla demeurer à La Haye avec sa sœur, qui prit soin de lui jusqu'à ce qu'il eut épousé une jeune fille, Marguerite Boorfers, qui aimait fort la peinture, dessinait bien et joignait à ces avantages la possession d'une rente viagère de 700 florins. Leur union ne dura que quelques années. Marguerite Boorfers mourut en 1661, laissant à son mari quatre petits enfants.

Le malheureux peintre, dont l'âme s'était un peu rassérénée dans cet heureux mariage, retomba dans la plus noire tristesse. Redevenu pauvre par la perte de la rente qui venait de s'éteindre avec sa femme, et plus

[1] Ce paysage appartenait à M. de Burtin; il se trouve décrit dans son livre.

que jamais découragé, il rappela sa sœur auprès de lui et lui confia l'éducation de ses quatre petits enfants. Rien ne put consoler notre artiste, dit Houbraken. On le vit s'abandonner à une espèce de langueur qui dura quatre ans et dégénéra en une inaction presque totale. Ses parents, pour le tirer de la misère et l'arracher à ce marasme, lui firent donner l'emploi de secrétaire à Slooten, près d'Amsterdam. Mais la honte d'en être réduit là, pendant qu'il pouvait vivre de son art avec honneur et indépendance, le réveilla de sa léthargie



LE PATURAGE.

Rendu au sentiment de la vie et à l'ardeur du travail, il acheva un tableau qu'il avait commencé depuis sept ans et qui fut vendu fort cher. Ce tableau représentait, dit-on, une seule chèvre; mais elle était peinte avec tant d'amour, touchée avec tant d'art, qu'elle fut payée la somme énorme de 1,000 florins. Ce fait rendit notre paysagiste célèbre. On ne le désignait plus que sous le nom de *peintre de la chèvre aux mille florins*[1].

Les biographes qui ont écrit sur les peintres hollandais ont commis plus d'une erreur au sujet des Van der

[1] *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, par M. *** (Desallier d'Argenville). Paris, 1762; tome III, p. 161.

Does. Ceux-ci, comme d'Argenville, ont mêlé l'histoire de Jacques Van der Does le père avec celle de son fils, également appelé Jacques[1]; ceux-là, tels que Lebrun dans sa *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*, ont nié l'existence de Jacques Van der Does le fils et ont voulu le confondre avec son frère Simon, fils de celui dont nous écrivons la vie. Les uns et les autres se sont trompés. Il est constant que Jacques Van der Does, fils d'un peintre de paysages et d'animaux nommé Simon, eut lui-même deux fils qui étudièrent la peinture. Le premier s'appela Simon, comme son aïeul; le second s'appela Jacques, comme son père. Ce qui prouve l'existence de ce dernier, mise en doute par Lebrun, ce sont les particularités qu'a données sur son compte Houbraken, particularités qui ne sauraient s'appliquer à Jacques Van der Does le père. Par exemple, il est impossible d'admettre que ce Jacques Van der Does, né en 1623, ait été successivement l'élève de Gaspard Netscher et de Gérard de Lairesse, qui avaient presque vingt ans de moins que lui. Ainsi, à l'époque où notre peintre d'animaux partit pour Rome, assez habile déjà pour vivre de son talent, Gaspard Netscher — né en 1639 — n'avait que cinq ans, et Gérard de Lairesse — né en 1640 — en avait quatre. Il suffisait donc d'un simple rapprochement de dates pour éviter la méprise dans laquelle sont tombés d'Argenville et Lebrun, d'autant que l'historien Descamps, si souvent en faute, n'avait point commis cette erreur.

Une fois relevé de son abattement, Jacques Van der Does songea à se remarier, et il fit cette fois encore un mariage avantageux sous le rapport de la fortune. Il n'eut qu'un fils de sa nouvelle femme, qui mourut fort jeune, et l'on ignore si ce fils fut un de ceux qui s'adonnèrent à la peinture. Ce qui est certain, au témoignage d'Houbraken, qui fut presque son contemporain, c'est que Van der Does fit étudier son art à deux de ses enfants, Jacques et Simon. Il avait institué Karel Dujardin son exécuteur testamentaire et lui avait confié l'éducation de son fils Jacques. Celui-ci, après la mort de son père, arrivée en 1673, et après le départ de Dujardin, eut pour bienfaiteur un de ses parents nommé de Graaf et pour maîtres Gaspard Netscher et Lairesse. Inspiré par la reconnaissance, il consacra tout son talent au sieur de Graaf, qui le combla de présents et lui procura une place de secrétaire à la suite de M. Hemskerke, ambassadeur de Hollande à la cour de France; mais le jeune attaché fut enlevé par la mort à l'entrée de la carrière la plus brillante. Ses ouvrages, qui nous sont inconnus, furent singulièrement vantés par ses contemporains.

Quant à Simon Van der Does, il a laissé un nom dans la peinture. Comme son père, il fit avec beaucoup de talent des paysages et des animaux qui se rapprochent de la manière de Karel Dujardin, son tuteur : « Élève de son père, qu'il égala quelquefois, dit Descamps, il alla, lorsqu'il l'eut perdu, demeurer à La Haye chez une tante où il pouvait exercer son art avec tranquillité. Son inquiétude le fit voyager en Frise et en Angleterre. Mais revenu dans sa patrie, il épousa, contre l'avis de ses parents, une femme prodigue qui le ruina et qui, après avoir consommé tout le gain qu'il avait fait dans son art, ne lui laissa en mourant que des dettes et de la misère. Il aurait succombé sous le poids du chagrin sans le secours de ses amis, qui lui procurèrent un asile dans l'hôpital de La Haye, d'où il partit deux ou trois ans après pour Bruxelles. Honteux de sa situation, il se retira en la ville d'Anvers. Il y travailla beaucoup. Ses ouvrages furent répandus dans toutes les cours de l'Europe par les marchands de tableaux. On ne sait rien de sa mort. Son talent est dans le goût de son père, et ses portraits sont dans la manière du vieux Netscher. Ses ouvrages tiennent leur place dans les cabinets, surtout en Hollande. »

Voilà tout ce que l'histoire nous apprend sur les Van der Does. Si nous avons parlé des fils à propos du père, c'est que nous n'aurons pas d'autre occasion de les mentionner dans le cours de cet ouvrage. Pour en revenir à celui qui a illustré son nom, Jacques Van der Does a été le peintre par excellence des moutons, des brebis et des chèvres, de même que Paul Potter a été le peintre par excellence des taureaux, des bœufs et des vaches, et Adrien Van de Velde celui des agneaux. Sans doute, chacun de ces maîtres a su dessiner, peindre et graver tous les animaux du pâturage; mais chacun d'eux a eu ses préférences, ses tendresses particulières, et la grâce de son pinceau s'en est ressentie. Étrange école, en vérité, que cette école de Hollande! Dans leur inépuisable amour pour la nature, ils en ont exploré les moindres parties, ils en ont admiré les moindres détails, ils ont

[1] Bartsch, *le Peintre graveur*, tome IV, p. 194.

su y découvrir de véritables trésors. Il s'est trouvé de grands peintres tels que Wynants, pour immortaliser l'impression que peut produire sur l'âme d'un rêveur la vue d'un petit tertre sablonneux, mêlé de gramen et de cailloux; il s'est trouvé des artistes passionnés et charmants, tels que Van der Does, pour faire de la laine frisée d'une brebis ou du soyeux pelage d'un chevreau, l'objet d'un chef-d'œuvre de peinture, le sujet principal d'un tableau de mille et mille florins. C'est particulièrement dans cette partie que Van der Does fut un maître inimitable : la toison de ses bêtes paraît soufflée. Sa touche délicate, légère et d'une adresse infinie, exprime la présence de l'air sous les flocons de laine qu'elle soulève. Cet art presque unique, Van der Does l'a possédé comme graveur aussi bien que comme peintre. Il n'a gravé qu'une seule eau-forte, celle dont Adam Bartsch a fait une



RUINES.

copie trompeuse et qui représente un groupe de cinq moutons. Dans cette belle estampe, le peintre a manié la pointe avec autant de sentiment, de grâce et d'esprit qu'en aurait pu mettre Adrien Van de Velde lui-même.

Chose admirable! Voilà un peintre qui a laissé un nom et qui n'a pu être oublié depuis deux siècles, et cela pour avoir mis dans ce petit coin de la nature une portion de son amour et de sa vie. Tout est grand, tout est précieux, du moins, dans le domaine de l'art. Il est peut-être aussi malaisé de réussir en s'attachant à des riens qu'en abordant les sujets relevés et les choses de style. Pour donner un tel charme à la représentation d'une prairie où paissent quelques moutons, il faut que l'artiste y fasse passer toute son âme. La peinture est un temple où l'on ne saurait entrer à demi. On est dans le secret ou l'on n'y est point. Jacques Van der Does fut initié aux mystères de l'art, et bien qu'il n'ait pas franchi les degrés inférieurs, il en a connu assez pour se survivre. Ses douces pastorales, quelquefois assombries par les reflets de son humeur

mélancolique, ne manquent jamais de réveiller en moi le sentiment de la poésie agreste et de me rappeler ce naïf tableau tracé par un poëte : « Ici le troupeau épars des brebis couvre la vallée, et broutant l'herbe à la hâte, fait retentir l'écho de ses bêlements; plus loin, la troupe pesante des bêtes à cornes s'étend sur le tendre gazon et goûte en ruminant deux fois le trèfle fleuri. »

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Jacques Van der Does a gravé à l'eau-forte une seule estampe qui peut être rangée au nombre des plus belles productions des peintres graveurs en ce genre. Cette belle estampe, dit Bartsch, est d'une rareté si extrême qu'elle manque dans la plupart des collections les plus riches et les mieux assorties. On la cherche inutilement dans les catalogues de vente des plus fameux cabinets, tels que ceux de *Marcus*, *Van der Dussen*, *Nyman*, *Moorsenen*, *Ploos van Amstel*, etc. Aussi a-t-elle été ignorée par tous les auteurs qui nous ont donné des notices sur les graveurs et leurs ouvrages. Il n'y a que le seul Basan qui en fasse mention, quoique d'une manière très-erronée, car en attribuant à notre Van der Does *divers petits paysages ornés d'animaux*, il montre clairement qu'il regarde comme faisant partie de plusieurs pièces une estampe qui n'a jamais existé autrement qu'isolée. En voici la description abrégée :

« Un groupe de cinq moutons. L'un d'eux, à gauche, est couché et vu par le dos; un autre à droite l'est de profil : il a le corps dirigé vers la droite; mais sa tête est retournée, et ses yeux sont fermés. Entre ces deux moutons, un troisième est debout, dirigé vers le devant à gauche et la tête baissée. Un bélier qui se tient contre ce dernier mouton, sur le dos duquel il appuie sa tête, est dirigé vers le devant à droite.. Au haut de la droite est écrit d'une pointe très-fine *J. Van der Does, fec. A.* 1650. » — Larg. 5 p. 3 l., haut. 4 p. 4 l.

Adam Bartsch a fait une copie de ce morceau, qui est excellente comme toutes celles de cet habile graveur. Elle est du même sens que l'original, mais moins grande d'une ligne. Au haut, vers la gauche, *A. Bartsch, sc.*

Ce morceau si rare se trouva dans le cabinet du comte Rigal, et, à la vente de ce cabinet, en 1817, elle monta avec la copie de Bartsch à 99 francs.

Les dessins de Jacques Van der Does sont arrêtés à la plume et lavés au bistre ou à l'encre de Chine; quelques-uns sont rehaussés de blanc. Il paraît, au dire de d'Argenville, par le petit nombre d'ouvrages que cet auteur a eu lieu d'examiner, que Van der Does ne changeait point de touche pour les animaux et pour les arbres.

A LA VENTE DU CABINET SILVESTRE, 1810, quatre dessins de ce maître — dont l'un représentait un pâtre et son troupeau passant à gué une rivière, l'autre une bergère assise auprès d'une fontaine, — et deux paysages avec animaux et ruines furent adjugés, le premier pour 15 fr., les trois autres pour 38 fr.

LE MUSÉE DU LOUVRE ne possède aucun tableau de Jacques Van der Does, et c'est là certainement une lacune regrettable; mais cette lacune est encore plus surprenante dans les musées, d'ailleurs si riches en maîtres hollandais, de La Haye et d'Amsterdam.

Les tableaux de ce maître se rencontrent rarement dans les galeries étrangères; nous citerons cependant :

GALERIE DU BELVÉDÈRE, à Vienne, un paysage, *Vue d'Italie* : sur le devant, au pied des ruines, une jeune fille endormie près de son troupeau; son chien dort aussi; un jeune garçon s'arrête pour la regarder.

Une fontaine antique, ombragée par deux arbres penchés, près de laquelle on voit une bergère entourée de deux enfants, d'un troupeau et d'un mulet chargé. *Signé J. V. Does*, 1662.

GALERIE DE LEUCHTENBERG, autrefois à Munich, aujourd'hui à Saint-Pétersbourg, répétition de la *Fontaine antique*, qui se trouve à Vienne, avec quelques variantes *signé* IVDOES; c'est le tableau que nous avons reproduit.

Lebrun dit que les plus beaux ouvrages de ce peintre sont de 1,500 à 2,000 livres. M. de Burtin va dans son appréciation jusqu'à 2,400 livres.

Les prix que nous relevons dans les anciens et récents catalogues de vente ne vont pas à beaucoup près aussi haut.

VENTE QUENTIN DE LORANGERY, 1744. — Deux tableaux d'*animaux* ne se vendirent que 60 francs. Il est vrai que les plus beaux tableaux ne montèrent à cette vente qu'à des prix très-modiques relativement à ceux qu'ils atteignirent quelques années plus tard.

VENTE PRINCE DE CONTI, 1777. — Deux bons tableaux. *Paysages* enrichis d'animaux et de figures, sur toile, chacun de 12 pouces de haut sur 13 de large. — 240 francs.

MÊME VENTE. — *Paysage*. On voit sur le devant un homme et des moutons près d'une maison. Ce tableau, peint sur bois, porte 8 pouces de haut sur 8 pouces 9 lignes de large. — 100 francs.

VENTE RANDON DE BOISSET, 1777. — Un tableau de *Jean* Van der Does (si l'on en juge par la description même, c'est sans doute Jacques qu'on a voulu dire) représentant un homme assis vu par le dos, une femme qui file, deux vaches, quatre moutons, de l'architecture et des vaisseaux en mer. Ce tableau, dit le catalogue, clair, agréable et du meilleur temps de l'artiste, est peint sur bois. Hauteur 14 pouces 3 lignes, largeur 18 pouces. — 800 francs.

VENTE ROUX, 1811. — Pâtre chargeant son âne. — 207 fr.

VENTE LANEUVILLE, même année. — *Paysage* avec figures et animaux. — 218 francs.

VENTE VAN DER PALS, à Rotterdam, 1824. — Un des plus beaux ouvrages de Jacques Van der Does fut vendu 1,410 florins, environ 2,960 francs. Cette fois le prix de vente a donné raison et au delà aux estimations de Lebrun et de M. de Burtin.

VENTE DURAND-DUCLOS, 1847. — *Pâturage*. A droite, près d'une chaumière, on remarque une paysanne assise au pied d'un arbre; son petit garçon lui montre un chien qui se tient droit sur ses pattes. (Attribué d'abord à Karel Dujardin.) — 255 francs.

VENTE STEVENS, même année. — *Un Pâturage*, 341 francs.

Quelques tableaux de ce maître sont signés comme ci-dessous.

NDOES PINX

J. Does M D C LXII

Impr. Bonaventure … rue Garancière 8



École Hollandaise. —— *Paysages, Pastorales.*

NICOLAS BERGHEM

NÉ EN 1624. — MORT EN 1683



En parcourant une galerie de paysages hollandais, on y reconnaît au premier coup d'œil ceux de Berghem. Sur la teinte générale de mélancolie dont se couvre la nature représentée par les peintres du nord, on distingue sans peine ces tableaux vigoureux d'ombre, avivés par des coups de lumière et pleins de gaieté, qui vous appellent du plus loin qu'on les aperçoit; et aussitôt se détache, sur le fond brun d'un pays montueux, cette fermière accorte, réjouie, fraîche et haute en couleurs, que Berghem se plut à peindre non loin du milieu de sa composition, tantôt montée sur un bœuf et donnant des ordres à ses valets, tantôt filant ou lavant ses pieds au bord d'un étang, quelquefois ramenant ses troupeaux de l'abreuvoir. Tandis que Everdingen, Ruysdaël, Isaac Ostade, Hobbema, Van Goyen, épargnent la lumière, amortissent le jour, ou plutôt le peignent attristé, grisâtre, assoupi, tel qu'il apparaît dans les contrées septentrionales, Berghem dispose à son gré d'un astre plus chaud, de clartés plus vives. Le ciel assombri déplaît à son humeur; les sites sauvages n'ont rien qui s'harmonise avec la tournure naturelle de son esprit ouvert; la tristesse l'éloigne, la

rêverie lui est inconnue, il aime les campagnes égayées par les jeux imprévus du soleil; il les veut riantes comme son génie et tranquilles comme son cœur.

Personne n'a eu, je crois, plus de maîtres que Berghem : personne peut-être n'en avait moins besoin. Et d'abord les premières leçons de peinture lui vinrent de son père, qui était un modeste peintre de sucreries, de poissons, de confitures et de desserts [1]. Pauvre école, assurément, pour un artiste qui devait s'élever à l'intelligence de la nature entière! Mais Berghem n'apprit dans l'atelier paternel que les rudiments de son art. Chez les divers maîtres qu'il eut ensuite, il étudia les diverses parties du paysage où lui-même il était destiné à servir un jour de modèle. Van Goyen lui enseigna les *marines*, l'allure des bâtiments sous voile, les moyens d'exprimer les clapotements de l'eau. Chez Pierre Grebber, bon peintre d'histoire et de portraits, il pr l'habitude de grouper des figures, de donner un peu d'expression aux physionomies; Nicolas Moyaert et Jean Willis en firent un excellent paysagiste, et l'exemple de Jean Baptiste Weenix, son oncle [2], lui inspira le goût de peindre des bateaux, des marchandises déballées, des tapis de Turquie, des Orientaux, tout ce que peut offrir la vue d'un port de mer.

Quel était le nom de famille de Berghem, et comment s'est-il illustré sous un nom qui n'était pas le sien? Les auteurs varient sur ce point. Il paraît cependant, comme Descamps l'assure, que le vrai nom de Berghem était, non pas Klaas, mais Van Haerlem et son prénom Nicolas. Quant au changement de nom, on sait à cet égard la version du chevalier Karel de Moor. Il raconte qu'un jour Nicolas fut poursuivi par son père irrité, jusque chez Van Goyen, et que le maître, plein d'affection pour son jeune écolier, arrêta le père en criant aux autres élèves : *Berg-hem, Berg-hem*, qui signifie en hollandais : *cachez-le*. Ces deux mots formèrent le surnom qui lui resta [3].

Né à Harlem, en 1624, Berghem se trouva le contemporain des plus grands paysagistes de la Hollande, de Jacques Ruysdael, de Jean Both, d'Everdingen, de Weenix, de Wouwermans. Il fut leur ami, et on le devenait aisément de Berghem, homme doux, enjoué, amoureux de son art, philosophe d'ailleurs aussi gai, aussi charmant que ses tableaux. Il avait épousé la fille de Willis, un de ses maîtres, et rangé bientôt sous la discipline de cette femme qu'on nous a peinte volontaire, impérieuse, avare, il passait sa vie devant son chevalet, à composer des paysages dont sa femme touchait le prix; tableaux innombrables, infinies variantes d'un même aspect, la nature; d'un même sujet, la pastorale. Mais que d'art n'a-t-il pas fallu pour prêter un intérêt et si puissant à de simples idylles sans cesse renouvelées? Prestiges du clair-obscur, oppositions des couleurs, esprit, grâce, touche facile, étonnante fécondité d'invention, que de richesses dépensées pour mener à bien ce naïf poëme des aventures du pasteur et de son troupeau? Pas de querelle dans la bergerie, pas de drame, pas d'autre accident que ceux du soleil. Si quelque agneau s'est blessé, la fermière ou le berger le prendront dans leurs bras et lui épargneront les fatigues de la route. Voici la troupe pesante des bêtes à cornes qui traverse un gué, pour aller brouter là-bas le trèfle d'un pâturage meilleur. Plus loin, vous les rencontrez à l'abreuvoir, sous la garde d'une fileuse, dans un espace étroit, mystérieux, fermé par des restes de constructions romaines [4], ou bien à l'ombre de rochers qui s'élèvent à pic sur une nappe d'eau tranquille, dont la seule vue fait venir à la pensée l'idée de fraîcheur. Quand le jour baisse, quand le brouillard transparent d'une soirée d'automne enveloppe les lointains d'un horizon modéré, vous arrêtez vos regards sur deux jeunes filles occupées à traire une chèvre, auprès du seau qu'une vache immobile a déjà rempli de son lait. Béliers et brebis sont épars, distraits et couchés; le berger lui-même, couché comme eux, songe à ne rien faire, en attendant le départ. Tout indique

[1] Descamps, *la Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, t. II, p. 342. Paris, 1754.

[2] *Lettre à un amateur de peinture, avec des éclaircissements sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent*, p. 405. Dresde, 1775. Cet ouvrage, imprimé sans nom d'auteur, est de Hagedorn. (V. ses *Réflexions*.) Il est rare.

[3] S'il est vrai que *Nicolas* se prononce en hollandais *Klaas*, comme le remarquent M. de Burtin, dans la *Connaissance des Tableaux*, et Bartsch dans le cinquième volume du *Peintre-Graveur*, ceux qui appellent Berghem *Nicolas Klaas*, de ce nombre sont les auteurs du Catalogue de notre Musée, ne font que donner au peintre deux fois son prénom. Il faut croire que Berghem s'appelait Van-Haerlem, du nom de sa ville natale, comme tant d'autres peintres, et que son nom propre était tout simplement Nicolas ou peut-être Berchem, suivant Houbraken et Winter; mais alors l'anecdote du chevalier de Moor serait controuvée.

[4] Voyez le paysage du Louvre qu'on appelle *l'Abreuvoir*.

un prochain retour aux étables ; pas un mouvement qui ne promette le repos ; et si vous apercevez une figure dans l'éloignement, c'est celle d'un villageois qui chasse devant lui son âne. Encore une heure, et la campagne sera déserte, le paysage aura passé des langueurs du soir au silence de la nuit.

Moins naïf que Paul Potter, mais plus spirituel, plus varié, plus riche, Berghem ne touche pas autant, mais il réjouit l'âme. On l'accuse d'avoir mis un peu du sien dans la représentation des animaux, et de s'être écarté parfois de la bonne et simple vérité qu'on aime rencontrer en un paysage du style champêtre[1]. Il est vrai de dire que ses animaux n'ont pas toujours la bonhomie flamande. Çà et là percent quelques intentions de coquetterie et d'esprit, même chez les ânes. Mais après tout, pourquoi non? Les ânes sont plus fins qu'ils n'en ont l'air, et quant aux mulets, leur vanité est bien connue. Aussi Berghem les a-t-il frappés juste ; dans le



OCCUPATION CHAMPÊTRE.

temps où La Fontaine écrivait ses fables, le peintre de Harlem ne manquait pas de dessiner son mulet piaffant, glorieux *et faisant sonner sa sonnette*.

Si le mot *pittoresque* n'existait pas, il faudrait l'inventer pour caractériser le génie de Berghem. Héroïque ou familier, pas un paysage de ce maître qui n'ait le don de plaire aux yeux, de les charmer par cette *disproportion agréable* dont parle si bien Hagedorn[2], et qui me paraît la plus savante des symétries. Berghem évite avec soin, peut-être le fait-il seulement par instinct, les figures parallèles, la continuation des mêmes lignes, les contours égaux. Si un troupeau de bœufs passe la rivière, comme on peut le voir dans le délicieux petit *Gué* du Louvre, la longue uniformité des croupes se trouvera coupée adroitement par un pâtre affourché, et par la direction capricieuse que prendront deux ou trois vaches vers l'autre rive ; une paysanne à cheval sur le rivage fera pyramider l'ensemble des figures, tandis que dans les plans éloignés la forme bizarre des rochers et

[1] Voyez les *Observations sur quelques grands Peintres*, par Taillasson. Paris, 1807.

[2] *Réflexions sur la Peinture*, par de Hagedorn, traduites de l'allemand, par M. Huber. t. I, liv. II, chap. 19. Leipzig, 1775.

des collines balancera la composition, sans que l'œil puisse deviner le mystère de cet heureux désordre ni en découvrir le secret. Les moindres compositions de Berghem, celles que son pinceau ou sa pointe improvisaient en se jouant, portent l'empreinte d'un sentiment exquis du pittoresque. Veut-il exprimer l'accablante chaleur d'un soleil d'été? veut-il traduire l'hexamètre latin :

Et satiata jacent virides armenta per agros.
Et le troupeau repu s'endort sur la verdure.

les animaux sont étendus sur le pré, l'œil à demi clos, affaissés, abattus; mais, pour interrompre la monotonie des lignes horizontales que présentent des animaux couchés, un âne encore debout dresse tout exprès ses grandes oreilles [1]. Que si nous passons du pittoresque des lignes à celui des couleurs, nous voyons le peintre tirer un parti excellent des taureaux *pies*, opposer leurs taches noires tantôt à la robe fauve d'une vache voisine, tantôt à la laine plus claire d'une brebis, au poil lustré d'une chèvre, ou bien aux morceaux du pelage qui sont d'un jaune sale, chaud et doré. Ce n'est pas non plus sans raison que Berghem montre une prédilection si marquée pour le chêne. « L'écorce du chêne, dit M. Lecarpentier, au sujet de Berghem, dans son *Essai sur le Paysage*, a quelque chose d'âpre au premier aperçu; elle est d'une couleur grise foncée, d'un ton vineux ou brun fort, suivant les différents terrains où il est planté. Cette écorce sillonnée de haut en bas en forme de cordes enlacées, lui donne un caractère heurté et rude au toucher. Assez souvent une masse blanche, très claire, vient égayer la couleur triste de l'écorce, et elle se prolonge parfois dans toute l'étendue des branches qui, peu semblables à celles des autres arbres, sont presque toujours bizarrement tortueuses et fourchues. »

Maintenant, c'est par le clair-obscur et par la touche que le peintre fera valoir ce choix de tons et de lignes, ces divers groupes si bien distribués, disproportionnés avec tant d'art. Qu'il laisse une masse de rochers servir de repos à la composition, qu'il jette quelques gerbes de sa lumière sur ces animaux en désordre, aussitôt vous verrez paître les moutons, et les agneaux bondir parmi les ânes, les chèvres, les bœufs et les chevaux; vous les entendrez braire, bêler, mugir ou hennir. Pour éclairer cette scène, il semble que Berghem ait eu deux lumières, la grande qui se répand dans tout le tableau et en distingue les masses, puis une autre lumière qui vient se localiser partout, accentuer les détails, pénétrer jusque dans la poitrine d'une paysanne et en trahir les appas robustes. Ce rayon, emprunté à part, réveille les toisons, le poil des chèvres tachetées, le pelage des génisses, les filets lumineux d'une flaque d'eau à peine ridée par le vent; et il se trouve que, sans presque aucun sacrifice, le piquant du détail se marie avec l'effet de l'ensemble. D'un peu loin on est saisi de la vivacité des clairs, et on les croirait obtenus au moyen de la vigueur outrée des ombres. De près, on s'aperçoit que ces ombres sont transparentes, égayées par des reflets; qu'il n'y a rien de noir, pas plus dans Berghem que dans la nature. L'agrément des coups de jour tient ici à la précaution d'une grande masse brune formée par un bouquet de chênes, quelquefois aussi à un parti de rochers ou à une masse de broussailles, traités en demi-teinte.

Quant à la touche, n'admirez-vous pas comme elle est savamment appropriée au sujet! Pour profiter des ressources pittoresques que présentent la robe variée des animaux et le contraste de leurs couleurs, il fallait une touche vive, capable d'intéresser les yeux; mais comme les clairs sont ordinairement isolés sur le pelage des animaux, si la touche n'en était pas large, elle semblerait faire un trou dans le tableau, et si elle n'était pas moelleuse, elle blesserait l'œil par sa crudité, d'autant plus que les ombres ont chez Berghem beaucoup de force. L'artiste qui a réuni dans sa touche ces trois qualités, dont le mélange est exquis, peut donc être proclamé un modèle en ce genre, modèle que vous n'iriez pas offrir sans doute à des écoliers, toujours prompts à tomber dans la *manière*, mais à des peintres faits, car j'ose dire que, sur ce point, Berghem est un maître pour les maîtres.

Que ce grand peintre ait voyagé en Italie dans sa jeunesse, il n'en faut pas douter, quoique l'historien Descamps lui fasse un mérite de n'être jamais sorti de la Hollande. Comment concevoir qu'un habitant assidu des plaines du Zuydersée, ait pu monter son paysage au style héroïque, par la seule force de l'imagination aidée de quelques estampes? Comment aurait-il deviné ces nobles fabriques dont il enrichit la campagne, ces fonds imposants, pleins de lumière et de majesté, ces ruines d'un grand goût, ces montagnes bleues qui ferment en fuyant ses

[1] Cette estampe porte le n° 3, dans la suite des cinq sujets d'animaux en hauteur. Elle porte le n° 10 dans le Catalogue de Bartsch.

compositions les plus champêtres? Aux environs de Harlem, non loin des tristes dunes qui impriment aux tableaux de Wynants un caractère si désolé, Berghem aurait-il inventé des terrasses d'une végétation aussi vigoureuse; aurait-il prêté aux bergers néerlandais et le vêtement de peau de mouton, et le chapeau particulier au pâtre romain [1]? Non, ce n'est pas seulement avec un dessin rapporté par des voyageurs, que Berghem a peint la *Vue des côtes de Nice*, le *Golfe de Tarente*, et ce *Port de Gênes* si local, si lumineux, si mouvementé, dont nous offrons ici la reproduction, et pour affirmer que le peintre a visité l'Italie, il n'est pas même besoin de savoir que plusieurs de ses paysages sont peints sur la toile du pays.



ANCIEN PORT DE GÊNES.

Les Travaux de la Bergerie! à ce titre qui soupçonnerait autre chose qu'une perspective d'humbles chaumières en un pays agreste? Et cependant au haut d'un promontoire se dessinent les restes d'un temple circulaire dédié à Vénus, et surmonté de statues mutilées se projetant sur les nuages; sous le péristyle ruiné se promènent de nobles figurines, et tandis qu'au premier plan, les travaux rustiques sont représentés avec candeur, les fonds appartiennent au style héroïque, la lumière n'y est pas épargnée, l'air en est chaud, les lignes en sont grandes et simples. La terre des demi-dieux est celle que le spectateur salue dans le lointain. Que dis-je? les rochers même n'ont plus rien de sauvage; ils affectent des formes sévères, j'allais dire des pentes classiques; ils donnent jour à travers leurs fissures à des rameaux agréables, et l'on regarde au bas de l'estampe pour voir s'il n'y aurait point quelques vers des *Métamorphoses* d'Ovide.

Le grand style, il faut l'avouer, Berghem ne l'a jamais atteint dans les figures. Un jour, il voulut peindre l'*Enlèvement d'Europe*. Mais cette femme, jugée digne d'appartenir à un dieu, trahissait encore la fermière

[1] Voyez, à ce sujet, ce que disent Lebrun dans sa *Galerie flamande*, et M. George dans le Catalogue de la vente du cardinal Fesch, 3e partie. M. George reconnaît en certains passages du maître jusqu'aux terrains de la Sabine.

favorite du peintre hollandais. La cothurne avait en vain remplacé les souliers plats; la draperie soulevée par Éole, laissait voir le corset familier d'une villageoise. Ne trouvez-vous pas charmante cette gaucherie du peintre en certains sujets. Peut-être n'a-t-il malicieusement abordé ceux-là, que pour montrer combien il était habile dans les autres? Peut-être aussi s'est-il amusé du contraste que présenterait l'indifférence d'un rustre passant au milieu des ruines savantes, à deux pas d'un colysée antique, aux pieds des voûtes majestueuses où le jeune ormeau a pris racine?

Il est au fond de l'âme humaine un sentiment que certains aspects de la nature ont le pouvoir d'éveiller : c'est la mélancolie. Sous le soleil de l'Italie, par exemple, ce sentiment ne se développe jamais, et on n'en trouve presque aucune trace dans les tableaux de ses plus grands maîtres. Les paysages de Salvator Rosa lui-même sont affreux, sauvages, d'une tristesse amère, âcre, sans consolation; ils ne sont point mélancoliques. La mélancolie est un fruit du nord. Aussi tous les paysagistes hollandais en ont-ils laissé l'empreinte sur leurs brumeuses campagnes, à l'exception de ceux qui ont voyagé ou vécu longtemps en Italie, comme Berghem, Karel Dujardin, Jean Both. Il y a du français dans Berghem, et peut-être le retrouverons-nous plus tard bien affaibli sans doute, et dépaysé, dans Demarne. Non, jamais l'âme de Berghem ne fut agitée par les rêveries profondes où nous plonge la vue des bocages d'Hobbema, des torrents d'un Everdingen et de ses sapins rigides. Même lorsqu'il peint la nuit, Berghem trouve encore moyen de rester gaiement poétique. Sous la lune à demi voilée par de longs nuages, des voyageurs et des animaux traversant un pays boisé, ont rencontré un marais; deux paysans allument une bourrée et se penchent pour pêcher des écrevisses. Tandis que la lune éclaire faiblement le ciel et le sommet des montagnes, la vive lueur des feux improvisés, réfléchie par l'eau du marais, forme sur le devant un petit drame de lumière. Bien loin d'établir un combat entre les deux clartés, Berghem en laisse franchement dominer une. Le flambeau rustique détache la silhouette des pêcheurs, et celle d'un chien qui court après son image, accuse la présence d'un âne chargé de paniers, et fait avancer les figures à cheval d'une dame et d'un gentilhomme qui s'enlèvent sur un massif d'arbres. C'est la tranquillité d'un fond d'Elzeimer unie aux agréables rehauts du Bamboche.

Dans le paysage vigoureux et d'un si bel effet, qu'un des frères Wisscher a gravé sous le nom de *la Nuit* [1], Berghem demeure toujours fidèle à son humeur. Tout autre eût endormi la nature; Vander Neer y eût peint de pauvres cabanes, l'eau paresseuse d'un étang et ses tristes grèves. Berghem, au contraire, se hâte d'animer son tableau nocturne; au moyen de touches hardies et gaillardes, il réveille les figures, les chevaux, le bétail attardé dans les pacages, et il communique au spectateur le seul sentiment que peuvent éprouver un pâtre jouant du chalumeau, ou une bergère folâtre qui provoque l'écho des rochers.

Retiré au château de Benthem, le peintre de tant d'aimables pastorales y vivait paisible, heureux d'un bonheur philosophique, et riche sans tenir à la fortune; car il disait souvent : « Savoir s'occuper dispense des richesses. » Il ne cherchait le bonheur que là où il nous le montre, dans la nature. Des fenêtres de son atelier, il parcourait de l'œil les frais pâturages qui environnaient le château de Benthem, bâti en un des plus beaux sites de la Hollande. Il voyait passer, à travers les flaques d'eau et les branches renversées, des troupeaux de vaches, se rendant d'elles-mêmes par instinct au lieu où la laitière les attendait : autant de coups d'œil, autant de tableaux. Et ces tableaux, les amateurs venaient de toutes parts les acheter au peintre, avant qu'ils fussent commencés. Mais sa femme, attentive aux conventions, connaissant d'ailleurs le mépris de Berghem pour l'argent, son amour excessif des vieilles estampes, sa promptitude à les payer cher, s'emparait aussitôt des florins et mettait bon ordre à ce qu'il ne fût fait au logis aucune folle dépense. Sûre du talent de son mari, témoin de sa facilité à peindre également bien des chasses, des marines, des passages de gué, des ports de mer et jusqu'à des combats de cavalerie, elle ne lui donnait pas un instant de relâche. Établie dans une chambre au-dessous de l'atelier, dès qu'elle n'entendait plus aucun bruit, elle frappait au plancher pour animer au travail le plus laborieux, le plus fécond des paysagistes! Lui, tranquille et résigné, il travaillait en chantant [2] tout le

[1] Ce tableau fait partie de ceux que l'on appelle assez improprement *les Quatre parties du jour*.

[2] Ce fait est rapporté par un de ses élèves, Juste van Huysum, père du fameux peintre de fleurs. (V. la *Galerie flamande* de Lebrun.)

long du jour, et pendant que sa femme le supposait endormi, il était occupé sans doute à observer la forme changeante des nuages, il les moutonnait si bien! à étudier les effets inattendus, les mille accidents que produit leur marche, quand ils interceptent le soleil. Entouré d'élèves qui le chérissaient, il lui arriva souvent de leur emprunter de quoi payer une estampe rare, et après sa mort, on vendit chez lui une collection fort riche de gravures qu'il avait achetées secrètement en trompant sa femme sur le prix de ses tableaux. On distinguait dans cette vente une épreuve du *Massacre des Innocents*, gravé par Marc-Antoine, d'après Raphael, et dont Berghem avait donné 60 florins.

Bien que Berghem soit toujours reconnaissable, il lui arrive de tromper d'autres yeux que ceux des fins connaisseurs, quand il fait une libre excursion dans la manière de Philippe Wouwermans. Par exemple, la *Surprise d'un convoi par des cavaliers*, que nous avons vue au musée de La Haye, et qui fut achetée plus de



ENTRETIEN DE VOYAGE.

14,000 fr., (7,100 florins), ne se distingue d'un Philippe que par une touche plus gaillarde et un certain éparpillement de lumière qui, du reste, ajoute au mouvement du combat. Sur la fin, la manière du maître devint expéditive et lâchée; il tomba aussi dans une couleur cuite, sourde, voisine de la brique. Soolemaker et Griffier l'imitèrent fort bien alors; mais quoi! on ne put imiter Berghem que dans sa décadence! Si quelquefois il s'en est tenu au ton gris, fin, léger, délicieux, qui est le propre de Karel Dujardin, sa couleur en général est chaude, dorée, et tire sur le roux. L'atelier paisible où on l'entendait chanter en travaillant, vit se former des disciples, dont quelques-uns illustres : Pierre de Hooghe, Jean Glauber, Abraham Begym, Dirck-Maas, qui a gravé d'après lui, Soolemaker, et Carree qui l'ont imité, Théodore Visscher, Jean Sibreckt, Vander Meer, et probablement aussi cet autre grand maître, Karel Dujardin.

Berghem mourut dans son pays, à l'âge de 59 ans, en 1683. L'ingénieux Hagedorn l'appelle le Théocrite des Pays-Bas, et en effet, pour associer le peintre au poete, il suffirait d'emprunter cette naïve chanson à la pastorale antique : « Quel plaisir d'entendre dans la prairie le mugissement des génisses, et de s'étendre sur « un lit de gazon au bord d'une onde pure; les glands parent le chêne, les pommes décorent le pommier, « et les troupeaux font l'ornement du pasteur. »

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Berghem n'a pas été seulement un excellent peintre, mais ses eaux-fortes, pleines de finesse et de feu, ont été recherchées de tout temps par les connaisseurs. On n'en compte pas moins de 53. Winter en a dressé le catalogue, et Bartsch les a décrites avec soin dans son *Peintre-graveur*, tome V, pages 253 à 281.

Les plus recherchées sont, *le Berger assis sur la fontaine*; — *le Joueur de cornemuse*; — *le Pâtre causant avec une femme*; — *le Ruisseau traversé*, que Berghem a gravé deux fois.

Ses dessins sont lavés prestement à l'encre de Chine ou au bistre, sur un trait de plume vif et de bon goût.

Les tableaux de ce maître ont été gravés par Lebas, Aliamet, les Wischer, Danckers, Laurent, Martenasi, etc., etc.

Berghem a peint sur toile, sur bois, et quelquefois, mais rarement, sur cuivre : ses toiles sont plutôt de petite que de grande dimension.

Les tableaux de Berghem sont répandus dans les principales galeries de l'Europe.

Celle de Munich en possède un grand nombre, entre autres deux grands paysages italiens, excellente imitation de la nature méridionale.

Celles de Vienne et de Berlin ont aussi de beaux tableaux de ce maître : mais c'est à Saint-Pétersbourg, à la galerie de l'Ermitage, que Berghem, dans une salle qui porte son nom, étale dans 18 tableaux ses riches compositions avec ses masses de rochers et de broussailles, ses tons chauds et ses grandes ombres. On y remarque *l'Enlèvement d'Europe*, des paysages italiens, et le tableau qui passait, au dire de Descamps, pour le chef-d'œuvre du maître : *la Halte des chasseurs*.

Le musée du Louvre n'en compte pas moins de onze, parmi lesquels *le Passage du bac*, acquis au prix de 24,000 fr.; *le Retour à la ferme*; *le Gué*, véritables chefs-d'œuvre.

Il n'est guère de collections particulières un peu importantes qui ne possèdent des tableaux de Berghem : le charme de leur composition, la fraîcheur et la vivacité de leur coloris, tout, jusqu'à leur dimension, les fait rechercher des amateurs.

Sans vouloir établir en théorie que les ventes publiques sont un thermomètre infaillible du mérite des peintres et de la valeur de leurs œuvres, nous donnons ici le relevé des prix auxquels ont été adjugés les tableaux de Berghem dans les ventes les plus célèbres.

A celle de M. de Lorangère, dirigée par Gersaint, en 1714, un paysage très-fin, sur bois, de Berghem, fut adjugé à 479 liv. 6 s.; un second, nº 11 du catalogue, 126 liv. A la vente du chevalier La Roque, en 1715, un très-beau paysage du bon temps de Berghem, avec figures et animaux, fut vendu 140 liv. 4 s. Le nº 33, 210 liv.; un autre enfin, *très-joli tableau*, dit le catalogue, avec figures, fabriques, animaux, dans sa bordure en bois sculpté, fut vendu 240 liv. 10 s.

Ces prix n'étaient pas réservés seulement aux tableaux de Berghem, ils s'appliquaient alors aux maîtres les plus précieux des écoles hollando-flamande.

Bientôt cependant le goût des amateurs se forma, et les tableaux de ces écoles s'élevèrent à des prix plus en rapport avec leur mérite.

A la vente de M. de la Live de Jully, en 1770, un tableau de Berghem représentant une femme assise sur un cheval, un homme sur un mulet, une autre femme avec son enfant, fut adjugé 8,252 liv. 2 s. Un second, gravé par Aliamet, sous le titre des *Voyageurs ambulants*, fut vendu 1,700 liv. 1 s.

A la vente de la collection Lempereur, en 1773, deux femmes attentives au son que tire de sa guitare un Espagnol, fut adjugé à 5,100 liv.

A celle de M. le marquis de Brunoy, en 1776, un paysage de Berghem, gravé par J.-P. Lebas, sous le titre : *Vue des environs de Nienne*, fut adjugé à 2,001 liv. 1 s.

A la vente de la riche collection de Blondel de Gagny, en 1776, *le Château de Bentheim*, que Gersaint regardait comme un des tableaux capitaux de ce maître, fut vendu 11,500 liv.

A celle du prince de Conti, en 1777, *deux Ports de mer* ornés de figures, barques et animaux, gravés par Lebas, furent vendus 3,000 liv. chacun. Un troisième paysage, d'une riche composition, provenant du cabinet du duc de Choiseul, nº 2 de son catalogue, n'atteignit que le prix de 1,171 liv. Un autre, *l'Oiseleur dans une cabane de paille*, gravé par Wischer, fut adjugé à 1,500 liv.

Voilà pour le siècle passé.

A la vente de Talleyrand-Périgord, en 1817, un tableau de Berghem, — un paysan accompagné de son chien, courbé sous le poids d'un gros fagot, suit une villageoise à cheval précédée de deux vaches, — fut poussé à 12,000 fr.

A celle de M. Lapeyrière, en 1823, la *Vue d'un village de Hollande*, beau paysage sorti du cabinet de M. de Tolozan, fut adjugé 16,010 fr. *Le Passage des montagnes* s'éleva à 11,399 fr. Enfin, *le Matin*, autre paysage orné de figures, fut vendu 12,130 fr.

La grande chasse aux cerfs, tableau gravé par J. Aliamet, du cabinet de M. le chevalier Érard, vendu en 1832, fut adjugé à 15,001 fr.; un *port de mer*, 6,610 fr.

L'ancien port de Gênes, celui-là même dont nous reproduisons la gravure, et qui à la vente de M. le duc de Choiseul-Praslin s'était vendu 17,101 fr., fut adjugé à celle du duc de Berry, en 1837, pour 13,200 fr.

Enfin, à la vente du cardinal Fesch à Rome, 1844, le *Passage des montagnes*, paysage d'une belle exécution, fut vendu 9,185 fr. — *L'hiver*, faible d'effet, 6,517 fr. Et un paysage pastoral, très-beau de qualité, 6,577 fr. — Le quatrième, *Vue dans la montagne*, dans sa manière heurtée, n'atteignit que 6,250 fr.

Berghem a signé ses tableaux et presque toujours ses planches, tantôt *Berchem* tantôt *Berghem*. Voici au surplus la reproduction fidèle de ses signatures et monogrammes.

Berchem Fe:

Berchem f Berchem f Berghem fe

Berchem f 1680. NB = B



École Hollandaise. *Animaux, Paysages.*

PAUL POTTER

NÉ EN 1625. — MORT EN 1654.



L'abbé de Lamennais écrivit un jour cette page charmante : « Quelques peintres hollandais ont su prêter à la nature un langage indéfinissable, qui touche, émeut, provoque la rêverie et l'attire doucement en des espaces infinis. Dites-moi par quelle mystérieuse magie ils nous retiennent des heures et des heures plongé dans une vague contemplation devant ce que la nature a de plus ordinaire et de plus simple en apparence? Une prairie avec un ruisseau et quelques vieux saules, une vallée que traverse un torrent grossi par l'orage dont les derniers restes, où se jouent les feux du couchant, fuient et se dissipent à l'horizon; sur une grève déserte, une cabane au pied d'un rocher nu, la mer au delà, une mer agitée, et dans le lointain une voile qui s'incline entre deux lames sous l'effort du vent : ne voit-on pas qu'ici c'est la pensée de l'artiste, sa vie intime qui se communique à vous, s'empare de vous? C'est l'Art qui vous emporte, sur ses ailes puissantes, en des régions plus hautes que tout ce que peuvent atteindre les sens. Ne discernez-vous pas sous la forme extérieure, dans les animaux

de Paul Potter, une vie intime propre à chacun d'eux, une manifestation de leur nature essentielle, typique? L'allure, la pose, le regard, tout parle en eux[1]. »

Il y a cent ans, une telle appréciation n'eût pas été comprise, ou plutôt de telles idées ne seraient venues à personne. Les amateurs ne voyaient dans Paul Potter qu'un copiste fidèle de la nature, un peintre vrai jusqu'à la naïveté et habile à bien rendre ce qu'il avait bien observé. Il était réservé à notre siècle imbu de panthéisme, de saisir dans les peintures des maîtres hollandais, cette délicatesse de sentiment qui se laisse voir chez eux dans la plus modeste de leurs créations, et de trouver aux paysages de Ruisdaël comme aux animaux de Paul Potter, je ne sais quel vague enchantement qu'on peut appeler du beau nom de poésie. Tout ce qui a reçu le don de la vie, tout ce qui respire notre air et se réchauffe à notre soleil, a le droit de nous intéresser. Mais entre les natures inférieures et nous-mêmes, il faut un interprète, un homme simple qui se rapproche des êtres secondaires par sa naïveté, et s'élève au-dessus de ses semblables par le génie. Il faut qu'un poëte, qu'un grand peintre, vivant au milieu de ce monde obscur, en pénètre les idiômes inconnus, pour nous les traduire dans le noble langage de l'esprit, ou mieux dans le langage du cœur, pour nous les rendre sensibles par la couleur et le pinceau. Il faut, dis-je, que Bernardin de Saint-Pierre nous révèle les secrètes harmonies de la nature, que Ruysdaël nous émeuve au spectacle du ciel orageux et au frémissement des grands arbres que tourmente le vent; que Paul Potter nous fasse entendre la plainte des agneaux et tous les mugissements du pâturage. Et alors, chose étrange! cette nature qui nous avait parlé, qui s'était manifestée à nous par le truchement de ces hommes d'élite, il arrive qu'à son tour elle nous apprend à connaître leur génie; elle a servi à l'expression de leur sentiment, et par elle nous lisons dans leur âme.

Paul Potter, dit Descamps, était issu de la maison d'Egmont par sa grand'mère. Son grand-père était receveur de la haute et basse Swaluwe. Ses ancêtres avaient rempli les charges les plus honorables de la ville d'Enkuisen, où il naquit en 1625, de Pierre Potter, peintre médiocre qui, peu de temps après, alla s'établir à Amsterdam pour y acquérir le droit de bourgeoisie. Le jeune Potter n'eut d'autre maître que son père, qu'il surpassa dès qu'il eut appris les premiers éléments de son art. « Ce fut un prodige dont il n'y a peut-être pas d'exemple, ajoute Descamps; il fut dès quatorze ans un maître habile : ses ouvrages même de ce temps-là figurent parmi ceux des plus grands hommes. »

Après de nombreuses études faites à Amsterdam d'après les beaux tableaux dont cette ville était déjà remplie, Paul Potter quitta son père, peut-être pour demeurer plus libre de se former lui-même, et il alla se fixer à La Haye, où le hasard lui fit prendre un logement à côté de l'architecte Nicolas Balkenende, qui était en réputation dans la ville. Ce Balkenende avait une fille charmante, dont Paul Potter devint éperdument amoureux. La jeune fille, flattée d'avoir inspiré une telle passion, parut y répondre, si bien que le peintre la demanda en mariage. Le Vitruve hollandais, c'est ainsi que l'appelle Descamps, répondit avec dédain que jamais il ne donnerait sa fille à un peintre *qui ne peignait que des bêtes*. Mais l'artiste amoureux ne se rebuta point; il mit en mouvement les riches amateurs qui appréciaient son mérite, qui déjà lui achetaient fort cher ses modestes *animaux*, et le sieur Balkenende sut bientôt qu'un architecte, même de son rang, devait « se trouver honoré de la recherche d'un pareil gendre. » L'architecte avoua son tort et le répara de bonne grâce en donnant sa fille Adrienne Balkenende à Paul Potter : celui-ci avait alors vingt-cinq ans. A peine marié, il s'installa dans une belle maison qui fut bientôt pour ainsi dire l'Académie de La Haye. Les principaux personnages de la Hollande, les ministres étrangers, Maurice, prince d'Orange, les savants et les beaux esprits du temps se donnaient rendez-vous dans l'atelier de Paul Potter qui les y attirait par son esprit orné, son aimable caractère et l'agrément de sa conversation. Ainsi entouré et bien venu dans le monde, le peintre servit à son tour la réputation et la fortune de son beau-père, et vengea noblement de la sorte les dédains qu'il avait essuyés au temps de son amour.

Pour un peintre d'animaux, il n'est pas de contrée plus favorable que la Hollande, ni plus féconde en beaux modèles, je veux dire en modèles pittoresques. L'humidité du sol en fait une immense prairie d'un vert tendre,

[1] Lamennais, *Esquisse d'une philosophie*.

où de nombreux troupeaux promènent leurs couleurs voyantes, leurs robes tachetées de tons contrastés et harmonieux. Nulle autre part les couleurs des bœufs et des vaches ne sont plus variées et plus brillantes. S'il est vrai, comme l'a dit Bernardin de Saint-Pierre, que partout la nature oppose la couleur des animaux à celle du fond sur lequel ils vivent, cela est vrai surtout en Hollande. Pays monotone, dominé par un ciel presque toujours gris et triste, la patrie de Paul Potter arrête et charme le regard par la vivacité et la richesse des tons qu'on remarque sur le pelage des troupeaux. Il semble que la nature ait voulu ménager cette compensation aux habitants d'une contrée sans éclat, sans accident, sans relief. Ce qui est certain, c'est que nous avons été frappé, en parcourant la Hollande, des superbes taches que présentent les bêtes à cornes. Tantôt, sur une teinte grise, s'enlèvent des parties claires entremêlées de tons roux; tantôt des poils blonds servent de transition à des taches de feu qui se dessinent sur un fond blanc, rappelé çà et là par quelques gouttes de lait semblables à des



LE TAUREAU (DU MUSÉE DE LA HAYE).

déchirures de la robe. Quelquefois tel animal dont les tons sont discordants, joue son rôle dans l'harmonie du groupe, et si quelque taureau noir donne la gamme des couleurs, c'est le troupeau tout entier qui fait tableau.

Paul Potter n'eut donc qu'à se promener aux environs de La Haye pour y trouver des modèles, et les premiers qu'il rencontra lui parurent assez beaux, pourvu qu'il pût les copier dans la simplicité de leur allure, dans le naturel de leur repos ou de leur sommeil. Ardent à l'étude, il ne sortait jamais sans porter sur lui un cahier de feuilles blanches où il faisait le croquis de tout ce qui frappait son attention : un arbre, une plante, une clôture de planches, une haie vive, un berger. Quant aux bêtes, il les dessinait avec le soin le plus scrupuleux dans toutes les attitudes imaginables, depuis le profil le plus simple jusqu'au plus difficile raccourci. Bien qu'il ne recherchât pas le mouvement autant que Berghem, il aimait à dessiner les vaches de trois quarts pour diversifier les lignes par la saillie de leurs os, et il se plaisait à opposer les lignes plus tranquilles d'un bœuf couché à ces formes carrées, d'une variété pittoresque, que fournissent la concavité des flancs et la construction osseuse du train de derrière. Il s'entendait aussi à mêler des moutons et des chèvres aux animaux

ruminants, de manière à obtenir un ensemble de lignes agréables, en laissant triompher toujours telle vache aux raies noires, tel grand bœuf immobile qui élève sur le troupeau ses cornes recourbées, comme le roi stupide du pâturage. Mais quelle attention intelligente, quelle patience, quel amour il apporte au rendu des moindres détails! Il aime à faire valoir le contraste entre les parties rudes et les parties unies de la peau; pas une nuance, si fine qu'elle soit, ne lui échappe; il observe dans chaque bête la cambrure des cornes, le mouvement des sourcils d'où dépend l'air de dureté ou de douceur, le caractère des oreilles, la marche du poil qui se rebrousse çà et là en différentes mèches, et enfin les morceaux crottés de la robe, sans oublier les extrémités que jamais on ne dessina, que jamais on ne peignit avec plus de précision, plus de justesse que Paul Potter.

Ces belles *études*, ces croquis, ou, pour mieux dire, ces dessins très-arrêtés dans leur contour et très-terminés, le peintre les rapportait chez lui comme les matériaux de ses compositions, et le plus souvent il les concevait si simples, qu'il lui suffisait d'ajouter un fond à une *étude* pour la changer en tableau. Rentré au logis, il y continuait son travail sans relâche. Il disposait sur le premier plan de ses tableaux, les larges plantes qu'il avait étudiées sur place; il achevait une composition avec un vieux tronc de saule, rugueux et tourmenté, qu'il transportait de son portefeuille sur la toile; il donnait pour fond à son groupe une maisonnette fidèlement copiée avec ses lézardes rustiques et la fumée de son toit. C'est ainsi que se finissaient dans l'atelier, plein de visiteurs et au milieu du bruit des conversations, tant de charmants ouvrages qui depuis deux cents ans ont fait l'honneur des plus illustres galeries, la joie des amateurs qui les ont possédés ou qui les ont vus, la réputation des graveurs qui les ont traduits avec le burin, et enfin la fortune des marchands qui les ont achetés pour les revendre aux grands seigneurs d'Angleterre et en composer ces cabinets cent fois précieux, d'où les Paul Potter, comme les Ostade, les Metzu, les Kuyp et les Rembrandt ne sortiront plus!

Au premier abord on s'étonne qu'un artiste dont les œuvres trahissent un homme calme, recueilli, *intérieur*, ait pu travailler parmi les gens du monde, les savants, les ambassadeurs et les princes, et tout cela sans rien perdre de sa précision, sans sortir de la tranquillité d'âme que respirent ses pastorales. Mais, quand on a bien étudié la nature des vrais artistes, on comprend ces contradictions apparentes, et qu'un être mélancolique dans la solitude soit le plus gai des hommes, dès qu'il se trouve entouré d'amis sympathiques et provoqué à l'expansion de son âme. Paul Potter était un de ces mobiles tempéraments; il avait la parole aisée et tenait tête à son entourage. On le vit même se prêter de bonne grâce aux plaisanteries un peu fortes que l'on appelle *charges d'atelier*. S'il ne fut pas toujours d'un goût exquis dans sa manière de plaisanter, c'est que la finesse de l'esprit et la légèreté des épigrammes ne sont pas précisément les fruits de la contrée où il vécut. On raconte à ce sujet une anecdote qui, après tout, n'est que la preuve de son extrême ingenuité. « La princesse douairière Émilie, comtesse de Zolms, lui commanda un tableau pour un dessus de cheminée d'un des plus beaux appartements de la Vieille Cour[1]. Paul Potter voulut se surpasser : il fit un paysage des plus riants avec une vache qui pisse. Un courtisan, favori de cette dame, pensa — et franchement il est difficile de ne pas lui donner raison — qu'il n'était pas séant qu'un tel objet fût sans cesse devant les yeux de la princesse; cette critique eut son effet. On se débarrassa honnêtement du tableau. » Où trouver une meilleure preuve que l'art n'est pas l'imitation de la nature prise au hasard et sur le fait? L'œuvre du peintre doit être le miroir de la création, mais un miroir intelligent qui nous la montre belle jusque dans sa laideur, et jamais laide dans sa beauté. Le naïf Paul Potter remporta son tableau; mais l'anecdote ayant fait du bruit, les curieux se disputèrent à prix d'argent cette *Vache* devenue célèbre[2]; elle passa successivement dans les plus beaux cabinets des

[1] Le palais des États et du sthathouder. C'est un vaste bâtiment construit de briques, irrégulier, mais agréable, voisin d'une vaste nappe d'eau qu'on appelle le *Vyver*.

[2] Nos lecteurs seront curieux peut-être de savoir où est ce morceau précieux. Le chef-d'œuvre refusé par la princesse Émilie, figure aujourd'hui au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, après avoir fait partie de la collection de la Malmaison, achetée par l'empereur Alexandre en 1815. La *Vache qui pisse* entra pour 250,000 francs dans l'estimation de cette galerie, composée d'une trentaine de tableaux parmi lesquels le fameux *Gérard Dow au chien*, les *Arquebusiers d'Anvers* de Teniers et le *Cheval qui pisse* de Wouwermans, sans doute pour faire pendant à la *Vache*.

Pays-Bas ; elle fut conservée longtemps par la famille de Mussart, échevin de la ville d'Amsterdam, et tomba ensuite aux mains de Van Biesum, qui la vendit deux mille florins (plus de quatre mille francs de notre



LE PACAGE.

monnaie) au sieur Jacques Van Hoek. Ce curieux, dit Houbraken, plaça la *Vache qui pisse* dans son cabinet, vis-à-vis d'un fameux tableau de Gérard Dow dont il est parlé à l'article de ce maître.

Aux environs de La Haye est un joli bois qui touche presque à la ville par la porte du Nord. Le prince d'Orange y avait un petit palais qu'on appelait la *Maison du Bois*. En 1574, Philippe II avait été si frappé de la beauté de ce bois qu'il défendit à ses officiers de le détruire ; et parmi les choses dont la jouissance ne lui

était pas personnelle, c'est la seule peut-être dont ce destructeur fanatique de la race humaine et de sa propre famille, ait ordonné la conservation. Louis XIV ayant lu quelque part l'éloge de cet acte de clémence, voulut laisser, lui aussi, un monument de sa sensibilité, et dans une invasion qui coûta la vie à dix mille hommes, il épargna le *Mail* d'Utrecht. Le bois de La Haye était une des promenades favorites de Paul Potter. Aussi en a-t-il fait plusieurs fois l'objet de ses tableaux, notamment d'un de ses plus célèbres, qui fut vendu vingt-sept mille livres à la vente du duc de Choiseul. On voit à l'entrée une grande meute de chiens conduits par un valet et disposés pour la chasse; à travers les arbres passent des cavaliers et aussi quelques vaches qu'un pâtre mène devant lui.

La *Vue du bois de La Haye* est un véritable paysage, c'est-à-dire que les figures n'y ont pas autant d'importance qu'ailleurs, si on les compare aux grands arbres sous lesquels on les voit passer. On disait volontiers de Paul Potter que le paysage était sa partie faible; que ses fonds étaient monotones, et les envieux cherchaient à le déprécier par là. Mais ce reproche, adressé à un peintre d'*animaux*, manquait de justesse. Sans doute Paul Potter n'a pas le feu, l'esprit, l'imagination de Berghem; il ne sait pas, comme lui, jeter capricieusement des gerbes de lumière sur un paysage accidenté de ruines héroïques; mais il est plus naïf, plus vrai, plus hollandais surtout. Élevé dans un pays humide et plat d'où jamais il ne sortit, Paul Potter n'a pas emprunté au soleil de l'Italie le chaud rayon qui anime souvent les nobles campagnes de Berghem; il n'a vu que le ciel gris et lourd de la Hollande, l'horizon des plaines unies qui s'étendent à perte de vue et dont la ligne est interrompue çà et là par des pointes de clochers; et cet horizon bas, ce ciel pâle, il les a reproduits fidèlement, sans y mettre du sien, sans les tourmenter ou les embellir. Et du reste rien ne lui convenait mieux qu'une nature ainsi faite. Son ciel terne est un fond tout préparé pour enlever les toisons et le poil taché des animaux qui occupent le premier rang dans sa composition comme dans son amour. Avec ce tact d'un maître qui craint de diviser l'intérêt et comprend la puissance de l'unité, Paul Potter se garde bien d'ajouter à la valeur du paysage; il le tranquillise au contraire, il l'endort dans la brume, et se contente pour le devant de son tableau, d'un chardon, d'une branche morte et de quelques fleurs des champs. Chez Berghem, le paysage a du mouvement, il brille, il marche de pair avec les animaux qui le traversent; chez Paul Potter, la campagne est plus secondaire, et le reste de la nature est sacrifié à la grâce du troupeau.

Ce n'est pas que le soleil soit toujours absent des paysages de Paul Potter, ni qu'il ait annulé complétement les derniers plans, pour laisser tout le relief désirable à ses principaux personnages : les moutons et les bœufs; seulement il a choisi pour ses tableaux une certaine heure du jour, non pas une heure arbitraire, car Paul Potter n'a jamais rien donné à la fantaisie, mais précisément l'heure à laquelle le soleil se montre dans son pays. En Hollande, le soleil reste couvert de nuages presque toute la journée; il ne se lève pour ainsi dire que vers les quatre heures, et alors il égaie les prairies jusqu'à son coucher. A cette heure du jour, la lumière venant de l'horizon, rase la campagne, avivant tout ce qu'elle rencontre, faisant valoir les riches couleurs des animaux, et détachant les objets par leur ombre allongée. Mais le haut du ciel n'en reste pas moins assoupi et grisâtre, et, à moins qu'il ne s'y trouve quelque nuage qui accroche la lumière, le fond demeure assez tranquille pour laisser ressortir les premiers plans. Telle est l'heure du jour que Paul Potter a voulu peindre de préférence. Mais de peur que le ciel ne nuise à l'attention que doivent exciter ses animaux, il le peint mollement et tombe parfois dans le *cotonneux* plutôt que d'enlever la moindre importance à la robe colorée de ses taureaux, à la laine frisée de ses brebis et au poil lustré de ses chèvres bondissantes.

Qui ne sent que Paul Potter devait être un homme aimable et doux? « Quand on le connaissait à fond, dit d'Argenville, on ne pouvait le quitter. » Et cependant ce peintre de la paix des champs ne put obtenir la paix domestique. « Sa femme, qui avait du penchant pour la galanterie, s'était fort accommodée du grand monde qui fréquentait l'atelier de Paul Potter : elle y trouvait des adorateurs. L'artiste, tout occupé de son art, les voyait tranquillement, et elle ne se donnait pas la peine de sauver les apparences. Un jour, pourtant, l'ayant surprise avec un de ses galants dans les moments les plus tendres, il s'avisa, à l'exemple de Vulcain, de les entourer tous les deux du réseau qui servait à chasser les mouches de son cheval et de les garrotter avec de fortes cordes qu'il avait sans doute préparées. Ensuite, imitant jusqu'au bout le mari de Vénus, il appela tout

son monde, et bien sûr que dans le nombre il se trouverait d'autres amants, il leur fit voir les deux coupables ainsi garrottés, vengeant de la sorte et du même coup les outrages de l'infidélité et l'injure de la trahison. Les galants, furieux, se retirèrent et pour toujours. La maison du peintre devint moins bruyante; sa femme, confuse d'un tel châtiment, demanda son pardon. Paul Potter la crut assez punie : il lui pardonna.

Toutefois, après un éclat de ce genre, il était malaisé de continuer son séjour dans une ville où de pareilles mésaventures avaient fait naturellement du bruit, comme elles en font partout. C'était en 1652 : Paul Potter quitta La Haye pour retourner à Amsterdam où il allait retrouver sa famille. Il y était, d'ailleurs, sollicité par le bourguemestre Tulp, qui était un de ses amis, et qui enchérissait tous ses tableaux. Aussi la plupart des ouvrages de Potter passèrent-ils dans le cabinet de ce riche amateur.



LA PRAIRIE (DU MUSÉE DU LOUVRE.)

La ville d'Amsterdam était alors remplie de grands peintres. Peut-être la vue de leurs beaux ouvrages fit-elle impression sur l'esprit de leur émule. Il est certain que Paul Potter voulut agrandir sa manière, aborder les vastes proportions, élever enfin ses charmantes pastorales à la dignité des pages historiques. Ce fut une erreur, une double erreur. Des animaux de grandeur naturelle dans un tableau, ne sauraient nous intéresser, parce qu'ils sont alors si près de nous, qu'ils ne peuvent plus supporter la comparaison avec la nature. Pour rendre tolérable d'aussi colossales dimensions, en un sujet dont le charme est dans la vérité de caractère, dont la poésie est intime et naïve, il ne faudrait rien moins que le génie d'un Rembrandt. Il y faudrait je ne sais quelle audace fantastique, une lumière étrange et l'intérêt de quelque drame imprévu. Autrement, quelle illusion peuvent faire des vaches aussi grandes que nature lorsqu'on les voit dans un cadre qui touche à leurs cornes? Si je me heurte à cette énorme réalité, comment pourrai-je donner l'essor à mon imagination, appeler à moi les souvenirs de la campagne et en repaître mon esprit? Le goût a ses lois desquelles il est permis de disputer, quoi qu'en dise le proverbe vulgaire, et pour n'être écrites nulle part, ces lois n'en sont pas moins rigoureuses. La raison dit assez qu'il faut proportionner les moyens au résultat, et que si l'on peut

charmer le spectateur en lui montrant un petit coin de ciel de quelques pouces, il est inutile de lui développer un ciel de trois mètres carrés. Et du reste, en oubliant ces règles impérieuses, Paul Potter n'a pas réussi à se le faire pardonner, et c'est en cela qu'il a commis une double erreur.

Ce grand tableau, que l'on montre à La Haye comme une merveille, et qui représente un *Taureau avec une vache couchée, une brebis et un pâtre...* de grandeur naturelle, ne répond pas à l'immense célébrité que lui ont faite les livres d'art et de voyage, et les critiques fabriquées à coups de ciseau. La touche en est ferme sans doute, les animaux y sont d'une grande vérité, mais l'ensemble manque de chaleur et d'intérêt. L'œil est choqué de ces dimensions inattendues, et la manière précise de Paul Potter, si admirable dans ses petits ouvrages, est ici insuffisante et froide. On y voudrait un pinceau plus large, plus de fougue et quelques-uns de ces grands jeux de clair-obscur par où Kuyp ou Rembrandt auraient sauvé un pareil tableau. Et ces remarques s'appliquent encore mieux à la grande *Chasse à l'ours* du musée d'Amsterdam, qui est certainement le plus faible des tableaux du maître. Ruysdaël savait exprimer dans un petit cadre les profondeurs de l'infini. « Ces animaux de proportion monstrueuse, dit M. Thoré, Albert Kuyp les faisait bien plus gigantesques sur un panneau d'un pied. La proportion mathématique ne préjuge rien pour la grandeur. La moindre figure de Michel Ange est plus haute que vos majestueux personnages. Benvenuto ciselait sur le pommeau d'une épée des combats qui valaient bien les deux lieues de peinture guerrière exposée à Versailles, et l'éléphant de la Bastille tiendrait dans le ventre d'un de ces merveilleux petits éléphants qu'on trouve quelquefois gravés sur les pierres antiques, après la conquête d'Alexandre. »

Si Paul Potter n'a pu élever son talent à la hauteur des grandes toiles où il a osé peindre ses humbles modèles, en revanche quelle énergie! quel sentiment! quelle perfection dans ses petits tableaux dont la dimension, mieux assortie à la simplicité du sujet, lui a permis de mettre au jour toutes les qualités de son pinceau; que dis-je? toutes les tendresses de son cœur! Assurément, il n'est personne qui, en voyant les œuvres de Paul Potter, depuis deux cents ans qu'il a écrit l'histoire des animaux serviteurs de l'homme, il n'est personne, dis-je, qui n'en ait admiré au premier coup d'œil la vérité saisissante, la bonhomie, l'heureuse lumière, si tempérée et si douce. Mais combien de curieux sont passés devant ces toiles sans y voir autre chose, sans en approfondir le sentiment, sans être émus!

Oui, je ne crains pas de dire que l'âme du peintre est aussi présente dans ces paisibles compositions que dans les grandes pages où d'autres ont illustré les héros. Il me souvient qu'étant encore au collége, il m'arriva de consacrer tout un jour de sortie à visiter les portefeuilles d'un riche amateur d'estampes qui, entre autres gravures anciennes, me montra de superbes eaux fortes de Paul Potter. Je ne savais alors ni le nom de ce peintre pourtant si fameux, ni ce qu'on entendait par *eau forte, première épreuve, premier état...* Mais, en parcourant la suite des chevaux, je fus comme saisi de la belle estampe connue sous le nom de *Cheval de la Frise*[1]. Elle représente un cheval vigoureux essuyant un orage, au milieu d'une vaste prairie. Au loin, sous les jambes du cheval, on aperçoit un village avec quelques arbres battus par la tempête et dessinant leur silhouette noire sur un ciel sombre. Je ne sais pourquoi la vue de ce cheval, abandonné et immobile, me causa une émotion profonde. Je crus sentir alors que la nature contenait une poésie cachée, une essence mystérieuse qui, à certains moments, se révélait aux âmes d'élite, aux artistes prédestinés; que pour eux cette essence morale transpirait jusque dans le souffle de l'air, et que c'était là le secret du charme inexprimable qu'ils savaient donner à la peinture de l'herbe des champs, aussi bien qu'à l'attitude muette et triste d'une bête résignée.

Un appréciateur distingué a dit au sujet des animaux de Paul Potter : « D'autres ont fait des vaches, des bœufs, des moutons bien dessinés, bien coloriés, bien peints : lui seul a bien saisi leur sorte d'expression, la

[1] Adam Bartsch décrit ainsi cette estampe : « Un cheval de la Frise, gris pommelé, vu de profil et dirigé vers la droite de l'estampe. Sa crinière est divisée en trois parties tressées et liées ensemble par un nœud de ruban. Il est debout, dans un grand pré, devant une ville que l'on voit dans le lointain et qui occupe en travers le fond de l'estampe. Le ciel est entièrement couvert et très-noir. On lit au bas de la droite : *Paulus Potter*, 1652.

physionomie de leur âme et tout l'esprit de leur instinct. On admire les troupeaux de Berghem, de Van de Velde de Carle Dujardin; ceux de Paul Potter attendrissent. » Que si l'on voulait voir les tableaux du peintre hollandais par leur côté purement pittoresque, il n'en serait pas moins au premier rang des artistes de son pays. Et même, en se renfermant dans les limites de sa spécialité, on peut dire que Paul Potter est le maître



LA VACHE QUI SE MIRE

par excellence. La vérité, personne n'y est arrivé plus que lui, et même autant que lui. Non-seulement il connaît à fond les animaux, leur anatomie, leurs habitudes, leur caractère; mais il a mieux que personne observé l'allure que ce caractère leur imprime, le mouvement ou la posture qui trahissent l'agitation ou le calme de leur être. Quelle façon robuste et simple de faire sentir la construction de ses grands bœufs, d'accentuer les attaches de ses chevaux de labour! Et ici le triomphe de la masse n'est pas obtenu aux dépens des finesses du détail. A l'exception du ciel qui s'efface et fuit doucement, rien n'est sacrifié de ce qui peut retenir curieusement l'attention. Le poil se ramasse et se divise sur le front de la vache, il

s'arrondit à la naissance des cornes ; il est lisse sur les côtés du fanon et s'y termine en touffes inégales; il se redresse sur l'épaule; il est crespe comme le crin sur l'épine du dos; il se rebrousse partout où l'animal a l'habitude de se lécher, et, sur le ventre, là où il s'est frotté contre un arbre. Les moindres accidents du pelage sont exprimés avec scrupule : la laine des brebis, la toison naissante de l'agneau sont rendues par la conduite même du pinceau, qui n'oublie ni le limon qui a crotté les pattes des animaux, lorsqu'ils ont traversé un marécage, ni le fumier mêlé de brins de paille qui s'est attaché aux hanches du mouton quand il s'est couché dans la litière. Enfin le peintre a soin d'ajouter à la justesse de l'ensemble qui caractérise la race, certains détails d'expression ou d'habitude qui caractérisent l'individu. C'est par là que Paul Potter est vraiment le premier de tous les peintres *d'animaux*.

Veut-on saisir le trait distinctif de ce maître, il faudra le comparer à ses rivaux, à Berghem, Van de Velde, Albert Kuyp, Karel Dujardin. Berghem a plus d'esprit et par conséquent moins de naturel. Van de Velde n'a pas autant de précision que Paul Potter, ni autant d'énergie, mais il a parfois plus de grâce, et, par exemple, il sait mieux peindre la tendresse de la brebis allaitant son agneau. Albert Kuyp est doué d'un génie supérieur : il embrasse la nature sous ses aspects les plus divers; il est élégant dans ses portraits lumineux et puissant dans ses paysages; il dessine des chevaux fins sortant des écuries du gentilhomme aussi bien que les animaux de la charrue; il colore de beaux ciels, peint les flots de la mer et les navires en mouvement, passe enfin du rendez-vous de chasse à la ferme rustique, et l'emporte évidemment sur Paul Potter par l'universalité de son génie; mais celui-ci, dans la spécialité des animaux, l'emporte à son tour par la perfection qu'il apporte à faire valoir ses modèles préférés. Karel Dujardin est si aimable, il est si charmant, qu'il est impossible de le placer autre part que sur la première ligne; toutefois, en mettant de côté la saveur agreste de ses paysages dorés, et, à ne considérer chez lui que ses heureuses bêtes, Karel doit reconnaître encore Paul Potter pour son maître, celui-ci étant plus profond, plus complet.

Il est dans la nature beaucoup d'objets qui peuvent être rendus par des teintes plates et sans le secours de la touche, c'est-à-dire sans que la touche y paraisse. Les grands tableaux d'histoire surtout, quand ils sont traités dans le sentiment de la fresque, ne portent aucune trace de la touche. L'élévation de la pensée diminue ici l'importance du côté matériel de l'art et des coquetteries du métier. Mais il n'en est pas de même des peintures qu'on nomme *de genre*, et de celles où se trouvent des animaux, des végétaux, des terrasses; celles-ci ne peuvent se passer de touches visibles, non plus que les métaux et autres corps reluisants, dans les parties claires. Non-seulement la touche est nécessaire pour exprimer le caractère de ces différents objets comme aussi pour traduire le sentiment de fierté, de délicatesse ou d'amour qui animait le peintre, mais encore parce qu'il importe d'intéresser l'œil d'autant plus vivement qu'on s'adresse moins à l'esprit. C'est pour cela que la touche a eu toujours en Hollande une valeur décisive. Celle de Paul Potter est ferme et décidée quand il reproduit les aspérités du pelage et les menus accidents du terrain; elle est précieuse et brodée dans tout le reste. Ses ciels sont, il est vrai, mous et cotonneux; ils n'ont jamais les moelleux empâtements qui, chez Karel Dujardin, font moutonner les nuages, ni ces fiers déchirements si bien sentis par Joseph Vernet; à cela près, le paysage est touché juste en raison de l'éloignement des plans, et la manière du peintre est parfaitement appropriée à son sujet et à l'effet qu'il veut produire.

L'amour de la nature se trouve le plus souvent chez ces hommes d'un tempérament délicat dont le corps doit dépérir avant l'âge. Comme Van de Velde, qui chérissait tant la campagne et peignait si bien les animaux, Paul Potter avait en lui le germe d'une mort prématurée. On attribuait à l'excès du travail l'affaiblissement de sa santé; et, en effet, il travaillait, dit son historien, tout le jour sans relâche et le soir à la lampe. Les longues soirées d'hiver, il les employait à graver à l'eau forte d'après les études qui lui avaient servi à peindre, et jamais il ne sortait de chez lui que muni d'un portefeuille et d'un crayon. Mais cette continuelle application, dont on le blâmait doucement, et que l'on regarde comme la cause de sa mort, n'était qu'une impérieuse loi de sa nature. Il est dans la destinée de certains êtres condamnés d'avance à une courte vie, de dévorer les heures, de consumer plusieurs existences en une seule, et comme s'ils portaient en eux le pressentiment de leur sort, on les voit se hâter de vivre, d'accomplir leur tâche, user enfin leur flamme jusqu'au bout. Il en

fut ainsi de ce grand peintre, l'humble courtisan des troupeaux et des prairies. Paul Potter, mourut de langueur en 1654, n'ayant pas encore vingt-neuf ans. Il fut enterré dans la grande chapelle d'Amsterdam. Il laissait après lui une petite fille de trois ans, et cette femme qu'il avait aimée sans doute, puisqu'il lui pardonna.



LE PATURAGE.

Deux siècles se sont écoulés depuis, et les tableaux de Paul Potter n'ont fait qu'augmenter de prix de jour en jour. Les amateurs recherchent aussi ses belles eaux-fortes devenues si rares, si rares, qu'on est souvent heureux de se contenter des fidèles copies du chevalier de Claussin. Mais du moment qu'il s'agit d'eau-forte, on nous permettra de céder ici la place au plus savant des iconographes, Adam Bartsch : « Paul Potter, dit-il, a gravé dix-huit estampes qui font les délices de tous les connaisseurs. Si l'on considère qu'il n'avait que dix-huit ans lorsqu'il grava *le Vacher* (nº 14), et dix-neuf ans lorsqu'il fit *le Berger* (nº 15), on est étonné du génie extraordinaire de ce maître, et on conçoit à peine comment à cet âge il a pu produire des ouvrages qui feraient la gloire de l'artiste le plus ingénieux et le plus consommé dans la pratique. Correction parfaite dans le

dessin, vérité frappante dans le caractère des animaux, intelligence remarquable dans la composition, heureux effet de clair-obscur, joint à une pointe sûre et moelleuse, tout enfin est réuni dans ses productions pour les élever au rang des véritables chefs-d'œuvre de l'art. Potter a gravé les peaux de ses vaches et de ses chevaux à petits traits courts qu'il n'allongeait guère que dans les ombres larges, et il savait en exprimer les raies du poil d'une manière admirable. Le travail de sa pointe est d'une grande netteté et très-serré, de façon qu'on n'y découvre presque pas le burin avec lequel il l'a repassé en quelques endroits. Les petits fonds dans ses suites d'animaux sont faits avec goût et légèreté, et les plantes sur le devant de l'estampe (n° 14), ainsi que Zubacaia (n° 18), démontrent une pratique dans la gravure à l'eau-forte, telle qu'on ne la rencontre que très-rarement dans les estampes faites par des peintres. »

Bien qu'il n'ait gravé que des bœufs, des vaches, des chevaux et quelques moutons, Paul Potter a étudié et dessiné presque tous les animaux quadrupèdes, ceux du moins qui appartiennent au domaine de l'art et n'intéressent pas seulement le naturaliste. L'œuvre de son contemporain, Marc de Bye, qui fut élève de Jacques Van der Does, contient jusqu'à soixante et une pièces gravées d'après Paul Potter. Ce sont des suites de lions, les uns couchés, les autres en mouvement ou en fureur; des léopards, des ours, des chasses au sanglier, des loups poursuivis par une meute, des cochons, des chèvres et des boucs. Parmi les dix-huit estampes de la main de notre excellent peintre, une des plus belles et aussi des plus rares, est celle qui porte le nom de *Zubacaia*. C'est un grand arbre qui remplit les forêts du Brésil; on en voit une superbe branche, chargée de feuilles et de fruits et sortant de la partie inférieure du tronc, se développer jusqu'au haut de la planche. Au pied de cet arbre, gravé de la pointe la plus intelligente et la plus fine, un singe est assis à terre, tenant dans ses pattes un fruit de ce même arbre, semblable à une grosse noix. Ce singe fut, au siècle dernier, l'objet d'une discussion sérieuse entre les plus célèbres naturalistes. Marggrave en donna un dessin gravé en bois, exactement conforme à l'estampe de Potter, et appela ce singe un *exquima* du Congo; mais Buffon combattit cette opinion et celle de Linnée, qui le désignait sous le nom de *Diana*, et reconnut dans le singe de Paul Potter un sapajou du Brésil. On conçoit maintenant, quand on connaît les amateurs, quel prix doit s'attacher pour eux à une estampe qui eut les honneurs d'un tel débat !

C'est en regardant ce bel œuvre, ces dix-huit estampes si précieuses, qu'on retrouve dans le graveur toutes les qualités du peintre : ses connaissances profondes, son amour pour l'exactitude, sa recherche du contour allant jusqu'à la dureté tranchante du trait, et aussi son caractère naïf, son sentiment, j'allais dire sa tendresse. Comme il fait bien sentir toutes les nuances! Comme il écrit nettement les différences de construction qui se remarquent dans une même race, par exemple, entre le taureau et la vache! Celle-ci a généralement le visage long, le front ouvert et les sourcils d'un accent bénin; le taureau, au contraire, a le regard farouche, la tête courte et frisée, le col d'une épaisseur et d'une convexité frappantes, la poitrine lourde, les épaules effacées ou peu saillantes, et une légèreté relative dans le train de derrière. Un traité d'anatomie n'en dirait pas plus long sur ce sujet que les eaux-fortes du maître. Quant aux chevaux, personne ne les fit mieux que lui. Je ne parle pas des chevaux fringants que Wouwermans mit en scène dans ses *Haltes de chasse*, ni de ces fiers andalous à la tête busquée qui portent les héros de Van Dyck, ni des larges coursiers qui paradent sur les toiles de Lebrun et de Van der Meulen, comme dans les carrousels de Louis XIV, ni de cette monture fine, maigre et légère dont Carle Vernet fut de nos jours le peintre par excellence. Le modèle de Paul Potter, c'est le cheval laboureur, le cheval utile, patient et robuste, tel que l'a si bien compris notre Géricault. Toutefois il existe encore une nuance entre ces deux peintres : l'un a dessiné le cheval des villes, celui qui traîne le camion d'un pied vigoureux, ou qu'on attelle ruant au timon des diligences. Paul Potter a, le plus souvent, observé le cheval des champs, le paisible compagnon des familles rustiques, la bête qui conduit les charretées de foin à la grange, qui porte les fils du fermier avec les provisions du hameau, qui, le soir, harassé de fatigue, fraternise à l'auge avec son camarade d'attelage, contente d'une botte de paille et du seau d'eau que le valet de ferme va lui apporter. Comme il est simple et comme il est touchant ce tableau des *Chevaux à l'auge* dont nous donnons ici la gravure ! Il faudrait n'avoir jamais goûté le calme des lieux agrestes, n'avoir jamais respiré l'odeur des campagnes, pour ne pas sentir le charme indicible de ce tableau si naïf, si

hollandais sous son ciel humide, et ne pas deviner aux moindres détails, sous quelle impression était le maître quand il le peignit. Ses dernières eaux fortes sont de 1652. Il approchait alors de sa fin, et peut-être la voyait-il venir, car ces œuvres dernières portent la trace d'un sentiment qui devient de plus en plus triste. Il y atteignit même à une sorte de réalité dramatique. « Je ne connais rien de plus poignant, dit M. Dumesnil Michelet, que ce cheval mourant qui s'achemine résigné vers son compagnon tombé mort, que déjà des chiens dévorent[1]. »

Les bêtes du paysan, le cheval du peuple, ont fait un nom immortel à Paul Potter, qui, à son tour, les a pris sous la protection de son génie. Jamais il ne fut donné aux animaux d'occuper ainsi la première place dans les



LES CHEVAUX À L'AUGE.

créations de la peinture et de former à eux seuls un tableau. Depuis la Renaissance, personne n'avait osé départir une importance pareille aux animaux domestiques; personne ne les avait introduits avec autant d'autorité dans le domaine de l'art. Les Hollandais eurent cet honneur que pour la première fois ils donnèrent leur part d'intérêt et de lumière aux races inférieures de la nature. L'Orient avait nourri cette croyance que les animaux renfermaient des âmes endormies, peut-être des âmes humiliées et pour un temps captives. L'antiquité grecque leur prêta le bon sens d'Esope, elle les ennoblit dans des chefs-d'œuvre de sculpture. Virgile chanta les bœufs de labour et les brebis de Gallus. Le moyen âge chrétien proscrivit les animaux comme impurs et de connivence avec le malin esprit. Mais la tendresse populaire les réhabilita peu à peu jusqu'à ce que La Fontaine les fit parler et que Paul Potter les peignit. Et tout récemment encore, un historien[2]

[1] Cette admirable estampe est connue sous le nom de la *Mazette*. Elle est décrite sous le n° 13 du catalogue de Bartsch. C'est la dernière de la suite des *Cinq chevaux*.

[2] M. Michelet dans les *Origines du droit*.

—c'est ici un poëte qu'il faudrait dire—n'écrivait-il pas dans un accès de panthéisme : « L'arbre qui a vu tous les temps, l'oiseau qui a vu tous les lieux, n'ont-ils donc rien à nous apprendre? L'aigle ne lit-il pas dans le soleil et le hibou dans les ténèbres? Ces grands bœufs eux-mêmes si graves sous leur chêne sombre, n'est-il aucune pensée dans leurs longues rêveries? »

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Paul Potter fut tout à la fois un excellent peintre et un admirable graveur.

Son œuvre gravé se compose de 18 pièces qui font les délices de tous les connaisseurs. Nous allons en donner la liste, en conservant les numéros dont ces estampes sont marquées AU COIN DU BAS DE LA DROITE :

GRAVURES

Différents bœufs et vaches (suite de huit estampes) :

1. *Le Taureau*, signé Paulus Potter, 1650.
2. *La Vache debout près de celle qui est couchée.*
3. *La Vache couchée près de la barrière de quatre planches.*
4. *La Vache qui pâture.*
5. *La Vache avec la corne crochue au-devant.*
6. *La Vache qui pisse.*
7. *Les Deux bœufs qui se battent.*
8. *Les Deux Vaches vues par derrière.*

A la vente Rigal, en 1817, ces huit morceaux en épreuves anciennes se vendirent 210 fr.

Il y a trois différentes épreuves de ces huit estampes : les premières sont avant l'adresse de *Clément de Jonghe*; on y lit seulement : *P. Potter inv. et excud.*; les secondes portent l'adresse de *Clément de Jonghe*; et les mots *et excud.*, après le nom de *P. Potter*, sont effacés.

Les dernières épreuves enfin portent l'adresse de *F. de Wit* marquée au haut de la droite.

Différents chevaux, suite de cinq estampes :

1. *Le Cheval de la Frise*, signé *Paulus Potter*, 1652.
2. *Le Cheval hennissant*, même nom et même date.
3. *Le Courtaud* *id.* *id.*
4. *Les Chevaux de charrue* *id.* *id.*
5. *La Mazette.* *id.* *id.*

A la vente Rigal, citée plus haut, ces cinq morceaux, en belles épreuves, atteignirent le prix de 350 fr.

14. *Le Vacher.* L'auteur grava cette estampe à dix-huit ans. A la gauche, on lit *Paulus Potter in. et fecit aº 1643.* Il y a deux épreuves de cette estampe.

Une première épreuve de ce morceau, très-rare à trouver, fut portée à la vente Rigal, au prix de 400 fr.

15. *Le Berger*, que Paulus Potter grava à dix-neuf ans, daté et signé de 1646.

16. *La Tête de Vache.*

17. *La Vache couchée près de l'arbre*, estampe très-rare aujourd'hui, qui vaut en bon état 200 à 250 fr.

18. *Zubacaia.*

On lit au haut de l'estampe en tirant vers la gauche, le mot *Zubacaia*, et vers la droite Paulus Potter fecit 1650. — Ce morceau est un des plus beaux de l'œuvre de *Potter*. Il est très rare, et à la vente Rigal, il se vendit 161 fr.

Voyez *les Peintres graveurs*, par Adam Bartsch, tom. 1er, œuvre de Paul Potter, p. 41.

On attribue communément à cet artiste une suite de huit morceaux avec des bœufs et des vaches, mais cette attribution est fausse. Bartsch pense que ces estampes sont dues au burin de *Jean Visscher*. Ces huit morceaux sont numérotés *au coin du haut de la droite.*

TABLEAUX

Tous les Musées publics, tous les grands cabinets d'amateurs se disputent les moindres productions de ce maître célèbre qui mourut à vingt-neuf ans.

De ses très-rares ouvrages le Musée du Louvre possède deux échantillons :

1. *Des bœufs et des moutons dans une prairie*, provenant de la galerie Choiseul.
2. *Deux chevaux à l'auge.*

La galerie impériale et royale au Belvédère à Vienne ne possède que deux copies d'après P. Potter.

La Pinacothèque de Munich ne possède qu'un seul tableau de ce maître, mais bien et original :

3. C'est *un paysage orné de figures et animaux*

A la galerie de Dresde il y a trois tableaux de cet artiste :

4. *Une Forêt* avec des figures peintes par A. Van de Velde.
5. *Des bestiaux conduits au pâturage.*
6. *Un cheval et quelques pièces de bétail dans une prairie*

On en compte deux dans la galerie de Copenhague.

7. *Deux vaches à plusieurs milles d'un village imperceptible.*
8. *Prairie où l'on trait des vaches.*

Le Musée d'Amsterdam a quatre tableaux de P. Potter.

9. *Un Riche paysage*, orné au premier plan d'un bœuf brun groupé avec un bouc et une génisse auprès d'un bélier, de deux brebis et d'un agneau ; contre un vieux chêne est assise une femme allaitant son enfant, un homme joue de la cornemuse ; vers le milieu sont un cheval, un bœuf et un âne.
10. *Orphée rassemblant autour de lui des animaux au son de sa lyre.* On distingue l'éléphant, le buffle, le chameau, le lion, la panthère. C'est un des ouvrages les plus soignés de l'auteur.
11. *Chasse à l'ours.* Dans un paysage montueux un ours se défend contre des chiens.
12. *Paysage.* Un pâtre garde des vaches et des brebis.

Au Musée royal de La Haye, trois P. Potter :

13. *Un jeune taureau avec une vache*, etc., grandeur naturelle. — Très-célèbre.
14. *Paysage*; des vaches dont une se mire dans l'eau.
15. *Paysage* avec des vaches et des cochons.

La galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg ne compte pas moins de neuf tableaux de P. Potter.

16. *Un Bœuf au pré.*
17. *Un Chien à l'attache.*

18. *Un Savetier sur sa porte.*

19. *Un Jeune berger gardant un cheval.*

20. *La Vue d'un cabaret*, devant lequel sont arrêtés un chasseur et son valet, daté de 1650.

21. *La Vue d'une chaumière*, devant laquelle une jeune paysanne trait sa vache, daté de 1651.

22. *L'homme condamné par le tribunal des animaux.*

Viennent ensuite deux tableaux capitaux de ce maître.

23. Le premier, daté de 1650, représente un *Grand paysage*, ou l'on voit un voyageur à cheval, deux pêcheurs, un pâtre et ses vaches.

24. *La Vache qui pisse.* Ce tableau est regardé comme le chef-d'œuvre de Paul Potter. Il fut peint en 1649, le peintre n'ayant que vingt-quatre ans. C'est un paysage sans ombre, sans clair-obscur, sans repoussoir, ou Paul Potter a mis, outre la fameuse vache en question, tout ce qui peut animer un paysage, figures, chevaux, ânes, chèvres, moutons, poules, chien, chat.

A cette liste, il convient d'ajouter maintenant les P. Potter que nous connaissons dans les collections particulières.

Dans celle de M. Sweking, à Hambourg, on trouva :

25. Une très-belle étude de cheval.

En Angleterre, dans la galerie du duc de Somerset, on voit un très-riche tableau de Paul Potter :

26. *Une Maison rustique*, devant laquelle se trouvent cinq vaches dont une que l'on trait, une chèvre et cinq brebis. Ce tableau porte la date de 1646; il fut acheté 28,200 fr. en 1825 à la vente de M. Lapérière.

La collection de *sir Robert Peel* possède un magnifique tableau de ce maître qui fut payé 1205 guinées en 1825; il représente :

27. *Un Paysage* avec quatre vaches, une brebis, un cheval et un paysan d'un côté; et de l'autre deux paysans déchargeant une charrette, etc.

On trouve encore dans la galerie de Bridgwater :

28. *Une Prairie occupée par trois bœufs.*

Dans la collection de lord Ashburton (le fameux banquier Baring), sont deux admirables Paul Potter :

29. *Un Paysage* enrichi de six vaches, un taureau et deux brebis devant une chaumière; dans une prairie coupée d'un rang de saules, on voit une charrette montée par quatre personnes et attelée de deux chevaux : daté de 1652. Ce tableau fut acheté 800 guinées dans la collection du comte de Fries à Vienne.

30. *Deux Bœufs se frappant avec les cornes*, une vache couchée au loin ; on aperçoit le clocher de Harlem.

Le célèbre galerie de Grosvenor, appartenant au marquis de Westminster, renferme un très-magnifique tableau de Paul Potter, peint en 1647 ; il représente :

31. *Paysage* avec cinq vaches, un taureau et cinq brebis. Une jeune fille qui trait une vache s'entretient avec un pâtre, plus loin deux figures, etc.

Ce tableau, exécuté pour M. Van Slingelandt, est une des œuvres capitales de Paul Potter. Il fut payé, en 1785, 810 florins; plus tard, à la vente Tolozan, il atteignit la somme de 27,050 fr.; mis en vente en Angleterre, en 1806, on en offrit 1,562 livres sterling, plus de 38,000 fr.

Il y a encore à Londres deux beaux tableaux de P. Potter dans la collection de *M. T. H. Hope*, l'un et l'autre datés de 1647.

32. *Un jeune taureau debout*, à côté d'une vache noire couchée, au deuxième plan deux brebis et une vache.

33. *Un Homme et un cheval blanc sur le devant d'une grange*, à côté une femme avec un enfant et un valet qui aide un garçon à monter sur un cheval brun ; sur le devant quatre poules et un chien...

Dans la collection privée de Georges IV à Pall-Mall :

34. *Deux Chasseurs* à cheval en halte devant une maison rustique ; l'un fait serrer son étrier par un domestique, une femme se tient sur la porte, un homme essuie la sueur de son front, deux chiens accompagnent les chasseurs.

35. *Une Chienne*, à qui un petit garçon a enlevé ses petits, l'arrête avec fureur par la pan de son habit devant une écurie où il y a deux chevaux et à côté deux vaches.

Il y a encore à Londres, chez *M. Sanderson*, un tableau de P. Potter, daté et signé :

36. *Une Prairie* dans laquelle on voit un cheval blanc et un autre brun courant et poursuivi par un paysan. Ce tableau est très-soigné et modelé avec perfection.

Nous avons vu aussi un charmant Paul Potter dans la galerie de M. de Moltck à Copenhague :

37. *Une esplanade devant une ferme entourée d'arbres*, un verrat se frotte contre un vieux saule, des petits cochons tètent une truie; quatre bœufs et une laitière. Ce tableau est sur bois; il est signé avec la date de 1652.

Voilà la liste des tableaux de P. Potter que nous connaissons dans les collections publiques et privées ; nous compléterons l'œuvre de ce maître au moyen de ceux que nous allons retrouver dans les catalogues de vente anciens et modernes.

A la vente de l'amateur de Julienne (Paris 1767), il fut vendu pour 4911 livres un tableau de P. Potter, daté de 1652 et représentant :

38. *Trois vaches* dont une couchée et trois petits moutons dans une prairie.

On comptait à la vente du duc de Choiseul, faite par Boileau en 1772, trois tableaux de Paul Potter :

39. *Un Paysage montueux*, au bas duquel on voit plusieurs figures et animaux. Ce petit échantillon n'atteignit que le prix de 465 livres.

40. *Un rendez-vous de chasse*, appelé aussi le bois de la Haye, fut poussé à 27,400 livres. C'est, au surplus, une œuvre capitale dans laquelle on voit une meute de chiens, plusieurs chevaux qu'amènent des palefreniers, et dans le fond un carrosse attelé de six chevaux.

41. Le troisième représentait une *belle prairie* sur laquelle se voient trois bœufs, dont l'un paraît se frotter contre un tronc d'arbre ; celui-ci atteignit le prix de 9,001 liv.

M. le prince de Conti possédait cinq tableaux de Paul Potter. A sa vente survenue en 1777, figuraient :

42. *Une Prairie hollandaise*, ornée de trois vaches dont une couchée, une femme qui écure son seau, un homme appuyé contre un arbre et un chien près de lui. Ce tableau fut porté au prix de 10,900 l.

43. *Une Avenue d'arbres*, des chasseurs, des chiens, dans l'éloignement, une grande prairie ou sont des vaches. Prix : 800 livres.

Les trois autres provenaient du cabinet du duc de Choiseul et sont les mêmes que ceux décrits sous les nos 39, 40 et 41.

Il y avait à la vente de Randon de Boisset, faite en 1777, six tableaux de Potter plus ou moins importants, dont deux ornent la collection de George IV.

Ils sont indiqués plus haut sous les nos 34 et 35. Le premier se vendit 7,450 livres, le deuxième 9,300.

Les quatre autres représentent :

44. *Un Paysage*, dans lequel sont un homme et tout à côté une femme qui tient un enfant par la lisière, une autre femme trait une vache, sur le devant une vache couchée, des moutons et autres animaux (prix : 3,999 liv.)

45. *L'Entrée du bois de la Haye*, tableau composé dans le goût de celui de M. de Choiseul n° 40, mais plus petit (prix : 2,426 livres).

46. La troisième, *Vue d'une prairie*, dans laquelle sont trois vaches dont une qui pâture et deux couchées près d'une barricade, daté de 1648 (prix : 3551 livres).

47. Le dernier de cette collection représentant trois bœufs dont deux se battant (prix : 4,300 livres).

A la vente de M. Poulain en 1780, un tableau de P. Potter, l'*Entrée du bois de la Haye*, vendu par M. Randon de Boisset 2,426, atteignit 3,200 livres.

La collection de M. de Calonne renfermait un joli tableau de P. Potter qui, à sa vente (1788), se vendit seulement 2 600 livres. Ce tableau représente :

46. *L'intérieur d'une étable*. On y voit sur le devant un porc endormi, à gauche deux vaches, et sur le devant de la porte une femme debout tenant une poule blanche.

La vente de M. de Choiseul-Praslin, faite en 1793, présentait deux tableaux de P. Potter, dont un très-remarquable :

49. *La Vue d'une prairie de Hollande*, dans laquelle on compte sept animaux, bœufs et vaches dans des positions variées. La partie droite de la composition laisse voir une belle vache couchée nuancée de tons roussâtres, sur le même plan un taureau blanc beuglant, plus loin deux de ces animaux qui se battent à coups de cornes. La gauche du sujet est enrichie d'un vieux chêne, au pied duquel une vache brune est couchée. L'effet général du ciel indique un temps de pluie. Ce beau tableau se vendit 28,200 livres en 1793 !...

Le second qui ne monta qu'à 2,608 livres, était composé

50. D'un *seul taureau blanc*, au pied d'un vieil arbre.

A la vente de Vincent Donjeux, 1793, il fut offert aux amateurs deux tableaux de Potter

Un, de petite dimension, représentant :

61. *Une vache*, et plus loin, un taureau qu'une jeune fille tient par le licol, un chien, un jeune garçon, et vers la gauche, deux moutons et un bélier : Prix 4,430 livres.

Le second est encore :

62. *Une vue du bois de la Haye*, avec une marche de bœufs Prix 4,061 livres.

A la vente Robit, en 1802, il y avait 4 tableaux de P. Potter. Le plus important, vendu 29,700 fr., provenait du célèbre cabinet d'*Opdam* de la Haye, d'où il était passé dans la collection de Praslin. Il est décrit sous le nº 49.

53 *Une prairie* où sont trois vaches dans des attitudes différentes (prix 6,100 fr.).

64. *Pont rustique* sous lequel un cavalier fait boire son cheval, à quelques pas, un palefrenier monté sur un cheval blanc moucheté, en tient un autre par la bride. Ce tableau avait orné les cabinets de Dacosta (1764) et du marquis de Marigny (1775).

Il fut adjugé à la vente de ce dernier cabinet pour 6,020 fr.

55. *Riche paysage* indiquant l'entrée d'un bois, daté de 1622. Un troupeau de bœufs vient se désaltérer à une mare. Prix 4,100 fr.

A la vente de Van Leyden d'Amsterdam, faite à Paris en 1804, il y avait un magnifique tableau de P. Potter qui se vendit 33,600 fr., et représentait :

56. *Un paysage*. A droite, une chaumière près de laquelle est une paysanne assise, tenant un jeune enfant et éloignant de son bâton une vache noire; près de cette femme sont deux cochons dont l'un est couché. La partie gauche est enrichie de trois belles vaches, dont deux se battent; un pâtre vient les séparer.

A la vente de Lebrun, le fameux expert, faite en 1811, il y fut vendu pour 1,700 fr. un tableau de P. Potter, savoir :

57. *Un chien attaché* à sa loge. Dans le lointain on voit plusieurs vaches. Ce tableau avait orné successivement les collections Van der Marck, de Menars, de Nogaret, du président Oudry, Coclers et de Smeth.

Nous trouvons encore un autre Paul Potter à la vente de Talleyrand-Périgord, qui provenait du cabinet Tolozan. Il représentait :

58. *Un paysage* Marché d'un grand nombre d'animaux; sur le premier plan trois vaches. Il fut retiré à 12,000 fr.

A la deuxième vente Lapérière, en 1823, trois P. Potter importants.

59. *Le pâturage*, vendu 28,900 fr Une chèvre et deux brebis au premier plan; non loin, un bœuf couché; à quelques pas, une génisse couchée et quatre vaches, plus loin, une cinquième vache et deux brebis.

60. *Scène pastorale*, vendu 8,950 fr A l'ombre d'un chêne, une jeune fille danse avec deux pâtres, dans une cabane, des animaux. On voit sur une branche d'arbre un oiseau, et sur le terrain une grenouille qui sort de l'eau.

61. *Un cheval blanc* taché de noir, sur le devant d'un parc; plus loin, deux biches accompagnant un cerf qui boit dans un étang · Prix 4,810 fr.

62. Sous le titre *le Pâturage*, il fut offert, à la vente du chevalier Erard, en 1832, un beau tableau de Potter, signé et daté de 1651. Il représentait trois vaches et un bouquet d'arbres. Voilà tout le tableau. — Vente 13,000 fr.

M. le duc de Berry possédait trois tableaux de Paul Potter. A la vente de sa galerie en 1837, *le Pâturage*, qui avait passé successivement dans les cabinets Opdam, Praslin et Robit, fut adjugé à M. Demidoff pour 37,100 fr.

Le *Pont rustique*, décrit plus haut, fut vendu 7,120 fr.

63. *La Prairie*, plusieurs bœufs, par un temps d'orage, abrités sous un arbre; adjugé à M. Hope pour 12,100 fr.

M. le comte Perregaux possédait un magnifique tableau de Paul Potter : il fut adjugé à sa vente, 1841, pour 15,000 fr.; il représentait :

64. *Un maréchal ferrant*. La maison du maréchal est au fond d'une immense prairie; vers la droite, auprès d'une ferme, des enfants qui jouent; non loin, deux vaches, dont une couchée, à gauche, la forge, un cheval noir dont un postillon étreint énergiquement les narines au moyen d'une pince, tandis que le maréchal, les lunettes sur le nez, examine la bouche de l'animal; près de là un cheval blanc, une poule, un coq et deux chiens.

65. Il existe chez le prince d'Arenberg à Bruxelles, sur le parc, un délicieux petit Paul Potter, très-lumineux et très-fin. On y voit une fermière qui trait une vache etc.

66 Il faut compter encore un Potter très-lumineux et très-vigoureux qui se voit à Londres, chez M. Holford, dans le Russel-square.

67. Et enfin celui que possède M. Delessert, et qui représente une vache noire et blanche debout; une vache rousse couchée. Dans le fond, un mouton noir et d'autres vaches.

Tel est le résultat de nos recherches, de nos visites et de nos voyages. Si quelques tableaux nous ont échappé, ils ne peuvent être qu'en fort petit nombre.

Paul Potter a presque toujours signé ses œuvres. Voici le fac-simile de sa signature :

AD.

Paulus. Potter. F.
1652

Paulus Potter. F.



École Hollandaise. *Chasses, Ports de mer.*

JEAN LINGELBACH

NÉ EN 1625. — MORT VERS 1680.



Si l'Arioste n'eût pas vécu un siècle avant Lingelbach, on croirait qu'il a voulu décrire un tableau de ce maître, lorsqu'il a écrit : « Le guerrier arriva sur les bords de la Saône; il trouva la rivière couverte d'une infinité de bateaux qui avaient apporté des provisions. On avait ensuite chargé ces provisions sur des chariots ou des bêtes de somme pour les conduire avec une escorte dans les lieux où l'on ne pouvait aller par eau. Les bords de la rivière étaient remplis d'une multitude de bétail, et les conducteurs de tous ces vivres s'étaient mis en différentes maisons pour y passer la nuit. »

Les ports de mer, les débarquements de marchandises, les transports de vivres, sont en effet les sujets les plus familiers à Lingelbach. Cependant il est vrai de dire que sa fortune de peintre se compose des emprunts qu'il fit tour à tour à Philippe Wouwermans, à Nicolas Berghem, à Karel Dujardin, à Wynants, à Jean-Baptiste Weenix, et qu'ainsi les chasses, les paysages, les animaux, les foires, les places publiques, exercèrent son talent aussi bien que les ports de mer. Pour peu que l'on soit instruit des différentes manières

des peintres de la Hollande, on reconnait de prime-abord la part qu'il convient de faire à chacun d'eux dans les tableaux de Jean Lingelbach. A l'instar de Wouwermans, il se fait seigneur châtelain, peint des haltes et des retours de chasse, amène les veneurs à l'auberge ou les arrête au coin d'un bois. A l'exemple de Jean-Baptiste Weenix, il se plaît à représenter des ports de mer qu'il sait peupler de figures en mouvement et embellir de fabriques d'une architecture variée. Comme Berghem, il fait souvent des paysages remplis d'animaux, sans oublier jamais d'ennoblir le pâturage par quelque ruine, fontaine, aqueduc, obélisque, arc de triomphe. Comme Karel Dujardin et François de Paula-Ferg, il met en scène des charlatans, des joueurs de gobelets, des prédicateurs napolitains amassant la foule en un jour de foire; tout ce que l'on voit si fréquemment dans l'ancien Forum romain, sur les places et dans les ports de l'Italie; quelquefois, par une ressemblance éloignée avec Albert Kuyp, Lingelbach retrace des *vues d'eau*, des bords de rivières animés par des groupes d'hommes, de chevaux et d'animaux de toute espèce. On connaît de lui des sujets rustiques, des paysans en gaîté, buvant, fumant et jouant aux cartes, dans le goût d'Adrien Van Ostade, et enfin des opérateurs de village qui rappellent ceux du spirituel Corneille Dusart.

Qu'il ait ainsi parcouru les divers genres de la peinture hollandaise, cela s'explique dans Lingelbach par sa qualité même d'étranger. Allemand d'origine, né à Francfort-sur-le-Mein en 1625, il était venu fort jeune en Hollande et en avait fait sa patrie adoptive. Mais n'ayant d'ailleurs apporté avec lui aucune prédilection marquée, je veux dire aucune vocation pour telle ou telle spécialité de l'art, il explora presque en entier à lui seul le domaine que tant d'autres s'étaient partagé. Il en est de Lingelbach comme d'Ostade et de Gaspard Netscher, qui sont regardés partout comme faisant partie de l'école hollandaise, bien qu'ils soient nés l'un à Lubeck et l'autre à Prague. Nous l'avons dit à l'occasion de ces maîtres, ce n'est pas le lieu de la naissance qui décide du classement des peintres dans telle ou telle école; c'est plutôt le caractère, l'esprit général de leurs œuvres, le sentiment que l'éducation leur donne, la tournure de leurs idées, leur manière. Cela est vrai surtout de ceux qui ont quitté jeunes leur pays natal, et c'est ainsi que Philippe de Champagne, né à Bruxelles, est néanmoins sans conteste de l'école française.

Il semble que Lingelbach ait senti ce qu'il lui manquait d'initiative, et qu'il ait voulu racheter ce défaut d'invention première par la richesse inattendue des accessoires, et se faire pour ainsi dire une personnalité avec des impressions de voyage et des souvenirs. Après avoir parcouru la Hollande, il passa en France, y travailla quelque temps et partit de là pour l'Italie; c'était son rêve, et il est à remarquer que cet irrésistible désir de voir l'Italie n'est guère venu qu'aux peintres secondaires de la Hollande. Les grands peintres s'en passèrent bien, tels que Rembrandt, Kuyp, Ruysdael, les deux Ostade, les deux Van de Velde, Pierre de Hooghe... Arrivé à Rome, Lingelbach s'empressa de faire une provision d'études, de meubler son portefeuille et sa mémoire de tous les objets qui pourraient trouver place dans ses tableaux futurs. Il n'eut pour cela qu'à se promener dans les rues de Rome et aux environs. Il rencontre, ici, un charlatan assisté de Polichinelle et du signor Pantalone, attendant d'un air grave et sombre, un emplâtre sur l'œil, une fiole à la main, que ses bouffons aient fini la parade; là, il se heurte à une troupe de masques enterrant le carnaval, ou à la boutique en plein vent d'un marchand de gimblettes qui les fait tirer à la loterie. Un artiste ne fait pas un pas, dans une ville comme Rome, qu'il ne trouve à butiner. Lingelbach s'arrêtait volontiers devant les scènes les plus familières de la vie; il dessinait tel groupe formé par le hasard au pied d'un obélisque; il faisait à la hâte le croquis d'un palfrenier qu'il voyait venir sur la place d'Espagne, menant boire ses chevaux dans le bassin de la fontaine; il observait la tournure d'un savetier raccommodant au soleil la chaussure des passants; il observait le geste du citadin marchandant à une villageoise le chevreau qu'elle apporte dans un panier; il épiait les mouvements et l'expression des gens du peuple de Rome, dont la conversation est toujours si fortement animée. Tout lui semblait digne de servir de matière à ses études, pourvu qu'il y découvrît cette qualité que nous appelons *pittoresque* et qui tient souvent à un contraste de pose, au jeu singulier d'une physionomie ou simplement à un coup de soleil donnant sur trois figures. En un mot, rien ne passait inaperçu pour lui de ce qui pourrait un jour frapper le regard des autres. « Les traits de son pinceau, dit le bonhomme Descamps, sont toujours ingénieux, et » quelquefois critiques et malins. Il caractérise le charlatan et le peuple qui l'entoure. Un certain air imposant

« et fourbe est répandu sur la figure de l'Esculape, et l'ironie ou l'admiration sur quelques figures plus « frappantes de l'auditoire. »

Ce n'est pas tout. Dans sa promenade à travers la ville et la campagne de Rome, il copiait un à un tous les édifices de la cité antique, il étudiait soigneusement et curieusement les fontaines, les arcs de triomphe, les



LA CHAUMIÈRE RUSTIQUE.

fragments d'aqueducs, les statues, les vases qu'il jugeait devoir figurer avec honneur dans ses compositions à venir. Il prenait note, pour ainsi dire, de chaque ruine, non point, comme certains peintres, pour y trouver plus tard l'objet principal de son tableau, mais afin d'en encadrer ses petites scènes de la vie commune et d'en faire tantôt le fond, tantôt le premier plan de sa peinture, en les groupant à sa fantaisie, c'est-à-dire en rapprochant ce que le temps avait dispersé ou en dispersant ce que le temps avait réuni. Lingelbach savait tout

le parti que l'on peut tirer de ces nobles accessoires, soit que le peintre veuille rehausser une action par ce voisinage vulgaire, soit qu'il veuille fixer sur la toile la géographie de ses souvenirs. « C'est aussi un plaisir, dit Watelet, que de voir des assemblages d'objets qui ne doivent pas se rencontrer ensemble. Un arbre qui est ne et qui élève sa tête à travers les débris, fait évaluer le temps de ce désordre ; les plantes qui se font jour dans les fentes ou dans les joints des pierres énormes qu'elles désassemblent, par le seul mouvement, si faible en apparence, d'une végétation progressive ; les eaux qui, arrêtées par des débris de colonnes, de voûtes, de statues, reflètent les couleurs de la verdure ; les tons des matériaux vieillis et enrichis d'une variété de teintes favorables à la peinture, voilà une idée légère qui attache les peintres à ces accidents, et les amateurs de la peinture à ces représentations. »

Après un séjour de six années en Italie, Lingelbach revint en Hollande en passant par l'Allemagne. Il emportait avec lui une ample collection de dessins, fruits des continuelles études qu'il avait faites sur les mœurs, les costumes, les figures, le paysage et les animaux du pays qu'il abandonnait. Avant aussi visité les ports de mer, il avait fait une étude spéciale des objets et des personnages qui s'y rencontrent, et des actions qu'on y voit le plus ordinairement. Promeneurs insouciants, forçats à la chaîne, matelots jouant aux cartes ou paresseusement couchés contre le fût d'un canon, débardeurs occupés d'un embarquement de vivres, muletiers chargeant sur leurs bêtes les marchandises qu'on a déposées sur le sable de l'altérage, Lingelbach avait observé, non seulement ces diverses figures et leurs divers mouvements, mais aussi la curieuse variété de leurs costumes asiatiques, européens ou barbaresques. Il s'était composé de la sorte une provision de talents pour toute sa vie. Ce fut le 8 mai 1650 qu'il partit de Rome emportant tous ces trésors.

Mais en dépit de tant de richesses accumulées, Lingelbach n'a fait aucun tableau, si j'en excepte pourtant quelques-uns de ses ports de mer, où il n'ait été au-dessous d'un des grands maîtres de la Hollande. Ses chasses? elles ont moins de savoir que celles de Philippe Wouwermans, et moins de caractère. J'y vois bien des dames et des pages, des écuyers de main, des gentilshommes au feutre emplumé et au riche pourpoint, des faucons chaperonnés, des valets de chiens, mais rien de tout cela ne porte l'accent de la vérité. Ces gentilshommes ne sont pas d'aussi noble race que ceux du peintre de Harlem ; ces dames, bien qu'elles se penchent avec une certaine grâce sur le pommeau de leur selle pour caresser leurs fines levrettes, ressemblent plutôt à des fermières embellies qu'à des châtelaines véritables. Ses paysages? Ils n'ont pas le charme rustique de ceux de Karel Dujardin ; on n'y sent pas ces agrestes parfums de la nature que respirent les naïves pastorales de ce maître inimitable. Telle petite toile de ce maître, où je ne vois qu'un âne dans un pré, vaquant à ses chardons, me touche infiniment plus que les campagnes arrangées par l'imagination de Lingelbach, et à l'aide de ses portefeuilles. Quand il ne s'agit pas de rêver la demeure des héros, le paysage senti vaut mille fois mieux que le paysage composé. Les animaux? Lingelbach ne les voit pas non plus avec l'esprit de Berghem, la grâce de Van de Velde, l'attention profonde de Paul Potter ou la grandeur d'Albert Kuyp. Les bœufs, les vaches, les moutons du peintre allemand, sont d'une espèce abâtardie, et tandis que chacun de ces grands artistes imprime le cachet de sa personnalité à la représentation d'un troupeau, Lingelbach, obéissant à la fois aux diverses influences de tous ces maîtres, aboutit à une œuvre sans caractère, qui ne fait que tromper l'œil un instant. Dessinateur moins précis que Paul Potter, moins élégant que Wouwermans, il lui arrive souvent de manquer le contour des animaux, de les modeler faiblement, de leur donner, par exemple, des jambes grêles aux articulations indécises. Le coloris de Lingelbach est aimable, malgré la teinte violacée qui y domine. Quant à sa touche, on peut dire qu'elle est vive, spirituelle, appropriée aux objets ; elle précise les formes, elle accuse la variété des substances et la nature des ajustements ; dans les fonds elle est conduite avec cette légèreté et cette vaguesse qui exprime la vapeur aérienne de l'horizon et son prestigieux éloignement.

Toutefois, comme nous venons de le dire, il ne serait pas juste d'appliquer à tous les tableaux de Lingelbach la sévérité de cette appréciation, et il faut reconnaître qu'il a plus d'originalité dans les *Ports de mer*. Contemporain de Jean-Baptiste Weenix, Lingelbach peut passer aussi bien que lui pour le créateur d'un genre qui ne demande guère après tout que de l'observation, mais qui exige néanmoins au plus haut degré la science de l'arrangement. Bien avant Joseph Vernet, Lingelbach avait songé à mettre en scène les travaux des ports,

les actions des marins ou leur repos, l'animation d'un équipage en partance ou le calme d'un navire à l'ancre, et chez lui ces sortes de tableaux sont toujours pleins d'air, de gaîté et de soleil. On y débarque



LA HALTE.

des vivres, on y radoube les voiles d'une frégate, on y calfate un bâtiment. Voici des débardeurs qui chargent à dos de mulet les ballots de marchandises que les canots ont apportés sur le rivage. Là se promène un gentilhomme dignement vêtu qu'un forçat poursuit de ses gémissements et de ses demandes d'aumône. Au loin on aperçoit des galériens qui portent un tonneau à deux, au moyen d'un joug qui pèse sur leurs épaules.

comme celui qui sert en Hollande à porter du lait. Le Chinois, le Nègre, l'Arménien, le Malais, le marin des Amériques figurent sur sa toile avec toutes les différences de leur habillement, et toutes les nuances de leur peau. La diversité des costumes est un élément que Lingelbach n'a garde de négliger. Ses matelots n'ont pas l'élégante désinvolture de ceux de Vernet; mais peut-être n'en sont-ils que plus vrais dans leur rudesse. Il va sans dire que les fabriques jouent aussi leur rôle dans ces riantes compositions; tantôt les devants sont occupés par un vieux môle qui sert de repoussoir aux lointains, et derrière lequel paraissent les mâts, les pavillons flottants, et les voiles carguées des navires mouillés dans le port; tantôt c'est une tour en ruine, qui meuble le second plan et sert à enlever les figures sur son fond rembruni. Quelquefois le tableau est égayé par une fontaine, dont les motifs rappellent souvent ceux des *Haltes de chasse* de Wouwermans. Ce sont ordinairement les divinités marines, des tritons à la queue frétillante, qui font jaillir l'eau de leur conque, ou bien c'est une statue en bronze de Neptune à cheval sur un dauphin. Quant au vaisseau, Lingelbach se plaît à faire voir de près les riches ornements du gaillard d'arrière, le luxe de la dunette et ses lanternes dorées; les sculptures de la proue représentent des naïades lascives se terminant en queue de poisson, sirènes de l'art, penchées sur celles de l'océan.

Il n'est pas rare de rencontrer dans les paysages de Moucheron, de Wynants, de Hakkert et de Ruysdael, des figures de la main de Lingelbach, et l'on peut faire à ce sujet une remarque que déjà nous ont inspirée d'autres peintres de figures, c'est que le plus souvent le caractère des personnages n'est pas d'accord avec le sentiment du paysage qu'ils doivent orner. Que de disparates fâcheuses n'avons-nous pas relevées dans ce genre de collaboration! Pour ne parler ici que de Lingelbach, il nous souvient d'avoir vu à Londres, dans la collection de M. Donnadieu, un petit tableau sublime de Ruysdael mal à propos animé par la figure d'un élégant cavalier au manteau écarlate que beaucoup attribuaient à Wouwermans, mais qui était certainement de Lingelbach. N'est-ce pas dommage, disions-nous au grand connaisseur qui possédait alors ce tableau, n'est-ce pas dommage que Berghem et Wouwermans et Lingelbach aient si souvent commis cette faute de déparer l'ouvrage d'un grand peintre, par des figures si peu en harmonie avec sa pensée! ou plutôt n'est-ce pas Ruysdael lui-même qui eut le tort d'appeler à son aide, sans doute pour complaire aux amateurs, des peintres qui allaient amener avec eux, dans ses sombres forêts, ou au bord de ses étangs mystérieux, celui-ci de gais chasseurs, des amazones remplies de grâce et de coquetterie, celui-là des villageois bavards, de jolies fermières, faisant retentir de leurs cris joyeux l'écho de ces solitudes mélancoliques de Ruysdael, qui ne devraient répéter que le cri des piverts ou le chant monotone du coucou.

Il paraît, au dire de l'expert Lebrun, que Lingelbach, sur la fin de sa vie, se fit une manière expéditive, et que se voyant accablé d'ouvrage, il ne prit plus la peine de consulter la nature: il devint alors plus incorrect et tomba dans un ton rougeâtre tirant sur la nuance chocolat, « mais lorsqu'on juge un artiste, « ajoute Lebrun, ce n'est pas sur les premiers tableaux de lui que l'on rencontre, c'est d'après l'ensemble de « ses productions, et j'y vois un talent soutenu. Les ouvrages de ce maître sont en grand nombre, et on « n'en fait pas généralement assez de cas. Lingelbach a été un grand peintre. Le tableau que nous avons fait « graver, *une halte de cavalerie*, a la finesse et la vérité de Wouwermans et de Karel Dujardin. Les deux « *Parades et Foires* qui ont été successivement dans les cabinets de Lubline et de Boisset, où ils n'ont été « vendus que 2650 livres, quoique je les évalue 6000 livres, envoyés depuis à Londres, d'où ils sont passés « à Amsterdam où ils sont restés, et le *Port de Gênes*, que j'ai vu vendre il y a dix ans 200 guinées à Londres, « prouvent en faveur du prix que j'y attache. »

Lebrun va sans doute beaucoup trop loin, lorsqu'il dit: *Lingelbach a été un grand peintre.* Ce n'est évidemment qu'un maître secondaire, fort agréable d'ailleurs, remarquable par une exécution qui est finie sans être fatiguée, et très-habile à composer un tableau avec des groupes bien enchaînés, de riches accessoires et des souvenirs de voyage bien recousus. Lingelbach est un exemple frappant de l'utilité des voyages pour un peintre quand il n'est pas créateur, primesautier, homme de génie. Né avec un esprit ouvert et le talent de l'observation, Lingelbach était précisément le type de ces artistes auxquels il est profitable de voir le monde,

de parcourir les contrées classiques de l'art et de se faire un butin que ne leur fournirait pas le crû de leur propre génie. Otez-lui ses belles fabriques, ses ruines augustes, ses colonnes, les arcs de triomphe dont le nom seul rappelle les héros qui ont éclairé l'histoire de Rome, et vous n'aurez plus qu'un imitateur incapable de soutenir la comparaison avec les originaux qui l'ont inspiré ; au lieu que par ses voyages, Lingelbach a étendu la sphère de son imagination, a pu meubler ses tableaux d'ornements qui les font reconnaître, et se faire, au moyen des accessoires de son œuvre, une physionomie qu'il n'aurait pu accentuer par le fond même. Toujours est-il vrai de dire avec l'abbé Dubos, que l'étalage des chefs-d'œuvres de l'art antique dans Rome ressemble à



L'ÉCURIE (de la galerie de B. Dudan).

ces opulents magasins de bijouterie que chacun peut visiter, mais d'où l'on n'emporte des bijoux qu'en proportion de l'argent qu'on y peut dépenser. De même ne peut-on profiter du merveilleux assemblage des chefs-d'œuvre de Rome, qu'en raison du génie avec lequel on les a vus.

Il y a, dans l'histoire de l'art, deux espèces d'artistes parfaitement distinctes. Nous voyons apparaître de loin en loin des hommes que le spectacle de la nature émeut jusqu'au fond des entrailles, des peintres chez qui les yeux ne sont vraiment que les fenêtres de l'âme. Ceux-là sont ordinairement des artistes complets : ils ont le fond ; ils trouvent la forme. Avec la manière de sentir qui leur est propre et que nul ne peut imiter plus tard, parce qu'elle est inséparable du sentiment même qu'elle traduit, ces grands peintres pénètrent au fond des choses et en sont pénétrés ; c'est dans l'émotion de leur cœur qu'ils découvrent le secret de nous émouvoir. Mais à côté de ces artistes d'élite, l'histoire nous montre toujours un grand nombre de gens habiles, de charmants

faiseurs, pour lesquels il faudrait créer un nom à part, et que l'on pourrait appeler *des peintres d'ateliers*. Dans cette catégorie doit être rangé Lingelbach. Ceux-ci ne voient que la surface des choses, ne perçoivent que des lignes, des formes et des tons; mais regardant les objets par leur côté pittoresque, c'est-à-dire sous un aspect agréable, ils savent les arranger, les grouper, les reproduire de façon à nous plaire, parce qu'ils nous montrent des figures ou des actions de la vie qui éveillent en nous le désir de les voir, ou le souvenir de les avoir vues.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les ouvrages de Lingelbach ne sont ni des plus rares ni des plus chers. On en trouve dans presque tous les musées et dans la plupart des grandes collections particulières.

Le Musée du Louvre en possède quatre : 1° *Le marché aux herbes, à Rome.* Signé J. Lingelbach 1670. 2° *Vue d'un port de mer d'Italie.* Signé J. Lingelbach *fecit.* 3° *Paysans à la porte d'une hôtellerie.* Ce tableau fut compris, dit le catalogue, dans le lot de 20,000 francs de tableaux, acheté à M. de Marco, sous Louis XVIII. 4° *Paysage.* Les figures seulement sont de Lingelbach, le paysage est de Wynants; le tableau est signé *J. Wynants en Lingelbach.*

Musée de Bruxelles. Une *Vue de la place du Peuple, à Rome.*

Musée de La Haye. On y compte quatre tableaux du maître : *Un port de mer* du Levant, où se remarquent, sur le premier plan, des marchands turcs et grecs. Plus loin, un levantin monté sur un chameau tenant un parasol. A gauche, des ruines corinthiennes. Un paysage désigné par l'objet qui le caractérise *le Chariot à foin;* un tableau qui représente une *marche de cavalerie;* et la plage de Scheveningue, où l'on voit *Charles II partant pour l'Angleterre.*

Musée d'Amsterdam. Deux *Ports de mer d'Italie.* Ils sont l'un et l'autre richement garnis de figures, de galères et d'accessoires. Un *Paysage* dans le goût de Wynants, avec des figures et des chevaux dans la manière de Wouwermans. Un *Départ pour la chasse.* On y remarque un carrosse attelé de deux chevaux blancs.

Galerie du Belvédère, à Vienne. Un *Port de mer,* avec plusieurs figures dont quelques-unes sont costumées à l'orientale. Signé I Lingelbach. Un paysan et une paysanne dans un *Paysage* plat... etc.

Pinacothèque de Munich. Un *Port de mer.* Une foule de personnes sont occupées à charger et décharger des navires de diverses grandeurs.

Galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg. On y compte six Lingelbach. Un *Retour de chasse* dans la manière de Wouwermans, un *Paysage* orné d'architecture. Des chasseurs sont arrêtés auprès d'une fontaine; un *Hiver*, quelques patineurs sur un étang glacé, et un bivouac de militaires auprès. Deux *Ports de mer* ornés de figures, et un autre où l'on remarque une statue de Neptune au piédestal de laquelle est collée une affiche que lisent deux personnes. Daté de 1667.

Bien que Lingelbach ait beaucoup travaillé en Italie, on y trouve fort peu de ses tableaux. Du moins n'en voyons-nous aucun dans la Galerie de Florence ni au Palais Pitti, bien que ces deux galeries, la première surtout, soit riche en maîtres hollandais.

La Collection Delessert, à Paris, renferme deux Lingelbach : une *Chasse au Cerf* et un *Port d'Italie.*

Lingelbach a gravé, dit-on, à l'eau-forte, avec beaucoup d'esprit, des ports de mer et des paysages; mais nous n'avons jamais vu de ces eaux-fortes; le Cabinet des Estampes n'en possède pas, et on n'en trouve la description nulle part, pas même dans Huber et Rost qui ont avancé ce fait.

M. de Burtin porte à 4,800 francs le plus haut prix auquel ait été vendu Lingelbach. Nous voyons dans les catalogues de vente que les tableaux de ce maître ont rarement atteint ce chiffre, quelque charmants qu'ils soient d'ailleurs.

Vente Blondel de Gagny, 1776. Un *Paysage* de Wynants avec figures de Lingelbach. On y remarque des troupeaux de vaches et de moutons, des bergers, un voyageur suivi de son chien, etc. 3,750 livres. — Ce tableau est marqué dans le catalogue comme étant de Wynants et d'Adrien Van de Velde. Mais les figures ont été reconnues être de Lingelbach. Ce morceau, qui a passé successivement dans les cabinets de Vandeuil, Van Leyden et John Webb, est aujourd'hui dans la Collection de feu Sir Robert Peel.

Vente Nyman, 1776. Dans cette vente célèbre, dirigée à Paris par Basan, on vendit six dessins de Lingelbach à l'encre de chine et au bistre. Trois s'élevèrent à des prix assez notables. C'étaient des ports de mer ornés de quantités de figures, de bâtiments, de ruines. Ils furent adjugés pour 99 livres, 212 livres et 250 livres.

Vente Randon de Boisset, 1777. Une *Fête de village* et une *Foire* sur une place publique où est un charlatan sur ses tréteaux environné de monde. Deux tableaux sur toile se faisant pendant, grandeur de chevalet. — 2,600 livres.

Vente Duchesse de Berri, 1837. Une *Place publique;* elle est décorée de monuments antiques; il s'y tient un marché très-animé; on y voit des figures aux costumes variés, des marchands orientaux; une grande tente occupe la gauche du premier plan et se détache ainsi qu'une statue sur un fond clair. — 1,570 francs.

Vente Paul Perrier, 1843. *Port de mer* enrichi de figures variées. — 1,720 francs.

Vente Cardinal Fesch, 1845. *Scènes de carnaval.* Non loin du temple de la Concorde, un saltimbanque a déployé son enseigne; sa femme est assise devant le théâtre. Polichinelle montre sa tête. Le charlatan et son bouffon attirent l'attention d'une foule de spectateurs rassemblés autour des tréteaux; des masques courent çà et là. 200 scudi, environ 1,100 francs. — Une *Place publique.* Le peintre y a représenté un marché. On y voit un homme qui marchande un chevreau, un palefrenier qui abreuve ses chevaux à une fontaine que surmonte un obélisque, un savetier qui raccommode ses chaussures. Le lieu de la scène est à Rome; à droite, le Quirinal, à l'horizon le mont Marius et le dôme de Saint-Pierre. — 119 scudi, environ 650 francs.

J: Lingel Bach   I·LINGELBAC

L 1670

Impr. [illegible] et Comp., rue [illegible].



École Hollandaise — *Histoire, Portraits, Genre.*

SAMUEL VAN HOOGSTRATEN

NÉ EN [illegible] — MORT EN [illegible]



Des trois artistes hollandais qui ont porté le nom de Hoogstraten, celui-ci est le seul connu, du moins en France, où jamais on ne parle ni de son père, Théodore (Dirck) Van Hoogstraten, ni de son frère Jean[1]. Quelques bons tableaux, ses livres, ses poésies et son élève Houbraken l'ont *sauvé du trépas*. Comme la plupart des peintres de son pays, il commença ses études de très-bonne heure, au point qu'on est tenté de vérifier les dates pour savoir s'il est bien certain que, né à Dordrecht en 1627, Samuel soit entré chez Rembrandt en 1640, c'est-à-dire à l'âge de treize ans. Cela résulte cependant de deux passages d'Arnold Houbraken, à qui l'on peut se fier sur ce qui regarde Hoogstraten, dont il fut l'élève.

Dans l'école de Rembrandt, il avait pris naturellement la manière de son maître, et il ressemblait assez à Van Eeckout, qui est celui de tous les disciples de Rembrandt qui lui ressemble le plus, quant à la physionomie extérieure. Je possède un précieux dessin de Samuel Van Hoogstraten, lavé au bistre, poussé à l'effet et terminé, qui représente Siméon au temple, avec cette architecture bizarre qui n'a jamais existé que dans les visions

[1] Dans la vie de Dirck Van Hoogstraten, Houbraken dit que ce peintre mourut en 1640, et dans la vie de Samuel, que celui-ci, à la mort de son père, eut pour second maître Rembrandt.

de Rembrandt, et avec les accoutrements ordinaires de ses personnages. Ce dessin pourrait même lui être attribué par un amateur peu exercé ou peu attentif ; mais il rappelle plutôt Van Eeckout. Il est signé S. V. H. 16. Cependant, le goût des bourgeois qui préféraient, pour la plupart, le faire net, sobre et naturel de Van der Helst à la manière originale et mystérieuse de Rembrandt, fit abandonner à Samuel les errements de son maître. Afin de plaire aux personnes qui commençaient à employer ses talents, il adopta des tons plus clairs, des procédés plus simples et plus lisibles ; à ces conditions, il eut beaucoup de portraits à peindre, tant à la Haye qu'à Dordrecht.

Il est remarquable que pas un élève de Rembrandt n'a désiré voir l'Italie, si ce n'est Samuel Van Hoogstraten ; encore est-il que celui-ci entreprit ce voyage pour faire diversion à un chagrin d'amour. Le 16 mai 1651, il s'embarqua sur un navire qui allait de Dordrecht en Allemagne, par le Rhin ; il s'arrêta quelque temps à Francfort[1] et se rendit à Vienne. S'étant fait présenter à l'empereur d'Autriche, Ferdinand III, il lui montra ses ouvrages en présence de l'impératrice, du roi de Hongrie et de l'archevêque de Vienne. C'étaient trois tableaux, dont l'un représentait un Couronnement d'épines, l'autre, le portrait d'un gentilhomme, le troisième, ce qu'on appelle une nature morte. Les deux premiers furent très-goûtés, mais le dernier frappa si vivement l'empereur que, feignant d'avoir été trompé : « Voilà, dit-il, le premier peintre qui ait su me faire illusion, et, pour l'en punir, je garde son tableau. » Samuel avait amené avec lui son frère Jean, qui, déjà, était reçu peintre dans la confrérie de Saint-Luc de Dordrecht, depuis 1649, bien qu'il fût plus jeune que Samuel. Ils demeurèrent ensemble à Vienne, environ deux ans, travaillant pour l'empereur ; mais Jean, attaqué d'une maladie cruelle, *morbo comitiali*, mourut en 1654, et cette triste circonstance ne fut sans doute pas étrangère au départ de Samuel, que rien ne put désormais retenir, ni la faveur de Ferdinand III, ni ses gratifications, ni la double chaîne d'or dont ce prince lui fit présent. Il laissait à Vienne quelques tableaux, et l'on en voit encore deux au Belvédère, d'abord une *Vue de la Place intérieure du palais impérial*, ensuite une peinture remarquable par le rendu le plus vigoureux et le plus serré, et dont la vérité touche au trompe-l'œil. C'est le morceau qui est gravé en tête de la présente notice. Le vieillard à barbe grise qui regarde au vasistas d'une fenêtre aux petits vitraux ronds et bombés, enchâssés dans des lames de plomb, est peint avec autant de volonté et de fini qu'un Denner, ou peu s'en faut. La curiosité la plus vive se peint sur son visage de brocanteur, qui n'offre pas le type israélite, bien que la peinture s'appelle le *Vieux juif*. Le bonnet fourré du personnage, les vitraux où la lumière se joue, et les dégradations de la muraille sont exprimés de manière à produire l'illusion, et l'on vante surtout l'impondérable légèreté d'une plume d'oiseau, qui, posée sur l'appui de la fenêtre, va s'envoler au moindre souffle de l'air. Van Hoogstraten partit donc pour Rome, qui, du reste, avait toujours été le but de son voyage. A son arrivée il fut reçu par la bande académique, et comme c'était l'usage de donner un surnom à tous les récipiendaires, on le surnomma le *Batave*. Ce qui faisait à Rome son admiration et l'objet de ses études, ce n'était pas seulement Raphaël et Michel-Ange ; c'était Parmesan, les Carraches, Lanfranc, le Guide, le Guerchin ; et, comme s'il n'eût remarqué aucune différence entre les grands maîtres du seizième siècle et ceux de la décadence, il allait aussi souvent au palais Farnèse et à la vigne Ludovisi qu'au Vatican. Malgré tout, Van Hoogstraten quitta Rome à peu près comme il y était venu, et s'en revint aussi *Batave* que devant.

C'est alors, selon toute apparence, que Samuel fit le voyage en Angleterre dont parle Houbraken, voyage sur lequel l'ingénieux poëte Herman Dullaart a composé des vers allégoriques dans le goût du temps. Walpole n'avait pas pris garde à ce passage, lorsqu'il dit : « On ne savait pas que Samuel Hoogstraten fût venu en Angleterre jusqu'au jour où Vertue en fut instruit par un tableau, de la main de ce peintre, dans une vente à Covent-Garden, en 1730. Ce tableau représentait une chambre où l'on voyait, sur une table de noyer, des papiers, une plume, un canif, un almanach en anglais pour l'année 1663, et une médaille d'or.

[1] Houbraken ne donne point cette date, mais on la trouve dans le Catalogue de la galerie du Belvédère, et l'on peut s'en rapporter à ce Catalogue sur ce point, puisque l'on voit encore dans l'église Sainte-Croix, à Vienne, le tombeau et l'épitaphe de de Jean Van Hoogstraten.

Le portrait de l'auteur y était figuré dans un cadre d'ébène, avec de longs cheveux tirant sur le roux, et avec la signature de Samuel Van Hoogstraten. » C'est là tout ce que nous apprennent les biographes touchant le séjour de Samuel en Angleterre. M. Dallaway, annotateur de Walpole, ajoute, comme s'il avait vu des portraits de cet artiste, qu'ils étaient remarquables par une agréable ressemblance et qu'ils lui rapportèrent des sommes considérables (*greatly enriched*).



JEUNE FEMME MALADE

De retour à Dordrecht, Hoogstraten y ouvrit une école et partagea son temps entre la peinture, l'enseignement et les belles-lettres. On peut croire, au surplus, d'après la rareté de ses tableaux, du moins en Hollande, qu'il s'occupa beaucoup plus d'écrire que de peindre. En effet, dans les musées publics de la Hollande, que nous avons tous visités, et plus d'une fois, nous n'avons vu que deux morceaux de Hoogstraten : le *Grand Portique*, de la Haye, et la *Femme malade*, de la galerie Van der Hoop, à Amsterdam. Le premier de ces tableaux représente le vestibule d'un palais à colonnes, dans lequel se promène une dame élégamment vêtue de soie jaune, qui lit une lettre et qui est précédée de son épagneul. La dame, rejetée au troisième plan, paraît petite en proportion du cadre, qui a deux mètres et demi de hauteur, de sorte qu'il y a tout

ensemble trop d'importance pour un tableau d'architecture, et trop peu pour une scène familière, l'artiste n'ayant pas bien su s'il voulait peindre un Pierre de Hooch en grand ou un Terburg colossal. Faute d'avoir sacrifié la figure au fond ou le fond à la figure, il a manqué son effet; mais il a prouvé, du moins, qu'il savait manier une brosse et qu'il n'avait pas été pour rien l'élève de Rembrandt. Pierre de Hooch semble avoir préoccupé Hoogstraten, car il l'a imité de nouveau, mais en l'affaiblissant, dans le tableau de la *Femme malade*, composé à la façon de Jean Steen. Pâle et penchée, la jeune femme est ainsi plus charmante peut-être qu'elle ne serait en pleine santé. Le médecin aux urines fait son inspection obligée, mais derrière la malade, de manière à n'être pas vu d'elle, et à cette nuance délicate, on reconnaît un peintre lettré, un homme du monde. La jupe bleue de la dame, légèrement glacée de jaune, tire sur le vert et s'harmonise par cela même avec son corsage paille. L'habit noir du docteur, tranchant avec la blancheur du tablier et de la cornette, sert pour ainsi dire à épicer le clair-obscur du tableau; un tapis rouge le réchauffe et des courtines vertes le terminent en reposant le regard, qui, enfin, s'échappe par un escalier conduisant à des pièces supérieures.

Houbraken s'est complaisamment étendu, comme on devait s'y attendre, sur la manière dont son maître enseignait; il nous a raconté en détail les espiègleries que les écoliers renouvellent partout et dans tous les temps. Il nous a dit la douceur de Samuel, son indulgence, comment il corrigeait toujours ses élèves le crayon à la main, et combien étaient sages ses conseils. Ce qu'il recommandait sur toute chose, c'était la recherche de l'expression. Pour apprendre à ses disciples la théorie du geste, il avait monté chez lui un petit théâtre où il leur faisait jouer et mimer soit des pièces de sa composition, soit les scènes historiques qu'il avait prises pour thèmes, et il leur enseignait la pantomime en les donnant ainsi en spectacle les uns aux autres. Il ne cessait de dire que le peintre doit raisonner toutes les parties de son œuvre, n'y rien mettre dont il ne puisse rendre compte, n'y introduire jamais des accessoires inutiles ou des figures de remplissage. — Ces leçons orales, Hoogstraten les a consignées dans un livre très-rare et très-recherché en Hollande, qui a pour titre : *Introduction à la haute école de peinture*, ou le *Monde visible*. L'auteur en avait écrit un autre, qu'il appelait le *Monde invisible*, mais cette seconde partie de l'ouvrage, dont Houbraken avait vu le manuscrit, ne fut jamais imprimée. La première, le *Monde visible*, fut publiée à Rotterdam en 1678, et cette année même, Hoogstraten mourut dans la ville où il était né.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Le titre hollandais de l'ouvrage de Hoogstraten est : *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst, anders der Zichtbare Waerelt*. Rotterdam 1678 in-4°.

Descamps a si mal traduit et si mal compris Houbraken qu'il fait de cet unique livre de Hoogstraten trois ouvrages distincts de son Traité sur la peinture, dit-il, et fort recherchés, ainsi que les deux livres intitulés *Le Monde éclairé* et *Le Monde aveugle*. Il est difficile de pousser plus loin la légèreté, sans compter qu'il suffisait d'ouvrir un dictionnaire hollandais pour voir que *zichtbare* et *onzichtbare* signifient visible et invisible, mais non pas *éclairé* et *aveugle*!

Le Musée du Louvre ne renferme aucun ouvrage de Samuel Van Hoogstraten.

MUSÉE VAN DER HOOP, A AMSTERDAM. — La *Jeune femme malade*. Il est signé des initiales S. V. H. Les figures ont environ 35 centimètres de hauteur. Nous avons fait graver ce tableau pour la présente notice; voir à la page 3.

MUSÉE DE LA HAYE. — *Grand portique* où l'on voit une dame avec un épagneul. Dans le fond, une porte ouverte laisse voir un serviteur. Signé S. V. H.

MUSÉE DE ROTTERDAM. — On y conserve quelques dessins du maître.

GALERIE DU BELVÉDÈRE, A VIENNE. — *Vue de la place intérieure du Palais impérial*, prise du côté de la Cour des Suisses, au sud-est, signé : *Samuel Van Hoogstraten* 1652.

Un vieux juif, dit le Catalogue, un bonnet fourré sur la tête, regardant par une fenêtre. Il est signé d'un monogramme formé des lettres S et H entrelacées (l'S tenant seulement au premier jambage de l'H) et daté de 1653. Toile.

A la vente Van Oelenner, en 1765, le tableau du Musée de la Haye, dont il vient d'être parlé, le *Grand portique*, fut acheté, par le prince d'Orange, 115 florins.

VENTE DUBOIS, A PARIS, 1782. — L'intérieur d'un appartement. Une jolie femme en corset citron et jupon satin rouge recouverte d'un tablier de mousseline, elle caresse un chien. Une table, un tapis de velours. 190 liv.

VENTE BARON DE SAINT-JULIEN, 1784. — Le même tableau. On fait observer ici qu'il est gravé dans la *Galerie des Peintres flamands* de Lebrun. Dix-neuf pouces sur quinze. 1[illegible] liv.

[illegible]



École Hollandaise. *Cuisines, Nature morte.*

GUILLAUME KALF

NÉ EN [illegible] — MORT EN [illegible].



Si l'on voulait donner une définition de l'art, on la trouverait aussi bien dans une cuisine de Kalf que dans un sujet héroïque du Poussin. L'art est aussi présent au fond de ce vase de cuivre doré par la lumière, ou sur les bords de ce gobelet d'argent, qu'au milieu des graves compositions dont l'histoire et la philosophie ont fourni le sujet et la grandeur. Chose étrange et qui tout d'abord peut ressembler à un paradoxe! Celui-là est plus artiste qui n'a besoin pour faire un tableau de prix que d'un chaudron renversé et d'une botte de poireaux, que tel peintre nourri dans le sein des académies et capable de traiter, par exemple, avec des gestes convenus et des figures banales, la continence de Scipion.

Quelle bonne leçon de peinture on pourrait aller prendre devant une simple *cuisine* de Kalf? Et je ne parle pas seulement ici de la peinture proprement dite, de cette touche vive, puissante et grasse qui est celle du maître; je parle aussi des grandes lois de la composition

et du clair-obscur. Oui, les grandes lois du clair-obscur et de la composition se pourraient enseigner à beaucoup de peintres d'histoire en présence d'un de ces modestes tableaux où le peintre hollandais met en scène une chaudière écurée et quelques légumes, avec un rayon du soleil. Il serait plaisant de relire à ce propos la poétique de l'art et de prendre pour sujet de la démonstration l'humble mobilier de cette chambre rustique. S'il n'était pas malséant de parler latin dans une cuisine, je dirais gravement avec Dufrénoy :

Prima figurarum, seu Princeps Dramatis ultro
Prosiliat mediâ in tabulâ......

Ce qui veut dire que la principale figure doit occuper le milieu de la toile et recevoir la plus vive lumière, tandis que les autres figures doivent être éclairées en proportion de leur importance, par une habile dégradation. Ici quelle est la principale figure, quel est le héros de la scène? C'est une superbe chaudière qui réchauffe au soleil ses parois intérieures et brille de mille reflets caressants. La lumière qui fait chatoyer ce fond de cuivre est elle-même une lumière dorée qui a traversé une fenêtre aux vitres grasses, mêlées de papier jauni. Vient ensuite un vieux tonneau qui sert d'appui à la chaudière et qui a une certaine physionomie attachante. Il est impossible de ne pas s'arrêter aux moindres détails qui caractérisent ce vieux tonneau, un des personnages les plus importants du tableau de Kalf. Toute son apparence de vétusté intéresse : ses douves un peu renflées, ses cercles de fer que la rouille dévore, l'herbe qui pousse çà et là dans les humides fissures de la douve, et jusqu'aux insectes qui se sont logés dans la pourriture du bois. Un énorme chou, une terrine, une botte de poireaux, une écumoire, et quelques oignons à la reluisante pelure, achèvent cette composition, avec un balai pittoresque, un linge posé sur le tonneau et une cruche d'eau d'où s'échappent les pousses d'une plante potagère.

Voyez maintenant s'il est une seule des lois essentielles de la peinture qui ne soit observée rigoureusement; le tableau est riche de détails, mais il n'en est point surchargé; l'ombre légère où l'on aperçoit la trappe du cellier, celle qui s'étend obliquement sur le haut du mur, forment ce qu'on appelle le repos du tableau; l'ombre plus épaisse du fond de la cuisine redouble la vivacité de la lumière principale et fait valoir les parties brillantes et préférées. Mais quoi! j'oubliais la cuisinière et son chien que le peintre a jetés dans l'ombre du tableau, ne voulant pas sans doute que la nature vivante vînt nuire à l'effet que devait produire son modèle de prédilection : la nature morte. Et du reste, il n'est pas un tableau de Kalf où le rôle principal ne soit réservé aux ustensiles du ménage. Avec un sentiment si juste des principes de l'art, le maître se serait bien gardé d'avancer sur le premier plan des figures qui auraient divisé l'intérêt et fait tort à ses lumineux chaudrons, à ses légumes, à toute la modeste clientèle de son pinceau.

Guillaume Kalf naquit à Amsterdam vers l'an 1630, mais on ne sait pas au juste en quelle année il vint au monde. Il eut pour maître un nommé Henry Pot, bon peintre d'histoire et de portraits, dans l'atelier duquel il passa ses premières années. Les auteurs néerlandais ne disent rien de ses débuts, ni de ses progrès; ils nous apprennent seulement qu'en quittant son maître, notre artiste quitta sa manière, et que, laissant de côté les faits héroïques et les fictions, il plaça sous ses yeux des choux, des fruits, un chaudron, et quelquefois aussi des vases plus précieux. Il restait des journées entières, rapporte Houbracken, devant un citron, une belle orange, un manche de couteau en agate ou en nacre de perle. Les vaisseaux de la Hollande n'apportaient pas des régions lointaines un seul coquillage dont il ne copiât les formes étranges et les splendides couleurs. Mais c'est dans la reproduction des sujets les plus vulgaires, des intérieurs de cuisines, des celliers ou des chambres rustiques, avec leurs meubles et tous les accessoires qui s'y rattachent, que Guillaume Kalf excellait : chaque objet, sous son pinceau ferme et léger tout ensemble, y brille de tons si vrais et si fins, que ses tableaux sont dignes de prendre place parmi ceux des plus grands coloristes, parce qu'ils offrent une application savante des grands principes d'harmonie et de clair-obscur. « Ce maître, « dit Lebrun, a été de tout temps très-recherché par les amateurs. Il était peu de collections à Paris où l'on « ne rencontrât de ses ouvrages. Boucher en était fou. Je me rappelle avoir possédé, ajoute ce savant

« appréciateur, un de ses tableaux qui pouvait entrer en comparaison avec les plus beaux d'Adrien Van « Ostade. »

A en juger par la simplicité de ses goûts et de ses contemplations, on serait porté à croire que l'intelligence de Kalf devait être peu étendue; ce fut au contraire un des peintres hollandais les plus instruits et les plus



INTÉRIEUR D'UNE CUISINE.

spirituels. Il causait si bien, racontait d'une façon si pittoresque des histoires de son invention, que ses amis restaient souvent des nuits entières à l'écouter.

Aux facultés brillantes de l'esprit, Guillaume Kalf unissait les qualités affectueuses du cœur. Il était toujours prêt à rendre service, quelque perte de temps que son obligeance dût lui causer. Il avait une assez belle figure, un air digne et ses manières ne manquaient pas de distinction, chose rare à une époque et dans un pays où les peintres passaient presque tout leur temps au milieu de la fumée des cabarets.

Guillaume Kalf mourut le 31 mai 1693, par suite d'un accident déplorable. Houbracken et Weyerman racontent que notre artiste était allé voir un nommé Cornelis Hellemans, marchand d'objets d'art, auquel il avait offert de vendre une série de gravures; nos deux amateurs se donnèrent rendez-vous chez l'artiste

pour le lendemain. Le marché conclu et l'affaire réglée, Cornelis pria le peintre de venir chez lui recevoir le prix de ses gravures; mais le lendemain une lettre lui annonça la mort de Guillaume Kalf. En sortant de chez un ami, Kalf s'était laissé tomber sur le pont de Bantem; cette chute fut terrible : transporté chez lui, il expira quelques heures après. Le poëte Guillaume Van der Hoeven fit pour son tombeau une épitaphe en vers qui nous a été conservée. Elle renferme les plus brillants éloges. L'auteur y dit que Guillaume Kalf savait peindre les vases d'or, les coupes d'argent, tous les trésors de l'opulence, mais que nul trésor n'aurait pu payer son mérite, car il n'a jamais eu d'égal.

Le plus beau morceau de ce maître, dit Descamps, se voyait à Leyde, dans le cabinet de M. De la Court : il représente des vases et un melon coupé en deux... Quelle n'est pas la puissance de l'art! Vous voyagez pour apprendre à goûter les belles choses, vous visitez les cabinets célèbres, vous parcourez les galeries et les musées de l'Europe, et en revenant par la Hollande, vous entendez parler encore d'un chef-d'œuvre. Quel chef-d'œuvre? dites-vous. Et alors, en récompense de tant de sacrifices, pour prix de si longs voyages et de tant de fatigues, l'on vous mène voir une chose que cent fois vous avez vue sur la table de votre maison, sans y regarder autrement, sans l'admirer, une chose que le pinceau de Kalf a rendue merveilleuse.... un melon coupé en deux!

CH. BL.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Si l'on excepte le Musée du Louvre, qui possède un admirable tableau de G. Kalf, ceux d'Amsterdam, de Dresde et de Copenhague, qui renferment des *nature morte* de sa main, les vases et les chaudrons de ce grand coloriste ne brillent dans presque aucune autre galerie royale. Les artistes et les amateurs l'ont vengé de ce dédain en rendant justice à son mérite, et en réservant à ses œuvres une place distinguée dans leurs collections.

Au dire de Descamps, on trouvait de son temps, en Hollande et en Flandre, un grand nombre de tableaux de Guillaume Kalf. Le Brun assure que s'il y avait peu de collections à Paris où l'on ne trouvât de ses ouvrages, en revanche, ils étaient assez rares dans tous les autres pays. Ce célèbre amateur fait remarquer que les tableaux de ce maître ont été souvent copiés, et avec beaucoup de succès, mais que rarement on a rendu les accessoires avec cette finesse de touche qui lui était naturelle.

L'Œuvre gravé de Guillaume Kalf se borne à un très-petit nombre de pièces. Nous en connaissons trois par F. Basan, ce sont la *Batteuse de beurre*, le *Benédicité hollandais*, et la *Cabane ennemie de l'envie*. Veisbrod a gravé d'une pointe spirituelle un *intérieur de cuisine* qui faisait partie de la riche collection de Le Brun. La gravure que nous avons reproduite représente le Kalf qui ornait la collection *Poulain*.

Les tableaux de Kalf sont en général de moyenne grandeur; ils sont peints quelquefois sur toile, le plus souvent sur bois.

Par une contradiction que nous ne pouvons expliquer, les ouvrages de cet artiste, malgré leur mérite incontesté, n'ont joui à aucune époque d'une grande faveur dans les ventes publiques. Le Brun, que l'on ne saurait citer trop souvent, fixe le prix d'un tableau de Kalf (en 1791) de 1,000 à 1,200 fr. Cette somme cependant a été rarement atteinte.

En 1745, à la vente du chevalier de Laroque, deux jolis tableaux représentant des poissons, des légumes et quelques ustensiles de cuisine, ne s'élevèrent qu'à 148 livres 10 sous; à celle de M. de Julienne, en 1767, deux autres tableaux d'une composition analogue, mais enrichis de figures, ne furent vendus que 96 livres; à la vente du cabinet de Randon de Boisset, 1777, une *cuisine* de Kalf fut poussée à 660 livres, un second tableau à 460.

De nos jours, le prix des tableaux de Kalf n'a pas subi de grandes modifications; c'est de la part des amateurs même admiration, mais aussi même retenue.

A la vente du cardinal Fesch, à Rome, en 1845, une chambre rustique fut vendue 313 fr. 50 c., la dépouille d'un cochon 88 fr., et le tableau représentant l'intérieur d'un cellier, 313 fr. 50 c.

Kalf n'a point signé ses tableaux. Nos recherches sur ce point s'accordent avec celles de l'auteur du *Dictionnaire des monogrammes*, Brulliot : cependant il est des catalogues qui indiquent que Kalf a tracé au bas de ses tableaux son nom et l'année où il les a peints. Quoiqu'il en soit, nous reproduisons la marque indiquée par Brulliot, mais sans aucune garantie de sa part ni de la nôtre.



École Hollandaise. *Paysages, Animaux.*

ADRIEN VAN DER CABEL

NÉ EN 1631. — MORT EN [illegible]



Adrien Van der Cabel est un de ces peintres hollandais qui, à l'exemple de Gérard de Laresse, abandonnèrent la naïveté de l'école antérieure pour courir à la recherche du style. La fin du dix-septième siècle et le commencement du dix-huitième, furent marqués dans les Pays-Bas par une tendance de tous les paysagistes à imiter la manière du Poussin, de Claude et de Guaspre. Les uns adoptèrent cette manière italienne, parce qu'ils s'inspirèrent des gravures et des tableaux *poussinesques*, et aussi des eaux-fortes de Benedetto Castiglione ou de Salvator Rosa; les autres, parce qu'ayant voyagé dans leur jeunesse en Italie, ils y firent leur éducation de peintres. Au nombre de ces derniers se distingue Adrien Van der Cabel.

Le nom de ce peintre était originairement Van der *Toow*, qui signifie *corde;* mais son maître ayant trouvé

ce nom de mauvais augure ou tout au moins mal sonnant, lui persuada de le changer en celui de *Kabel* qui veut dire *câble*. Il était né à Ryswick en 1631, et il fut le disciple de Jean Van Goyen, qui de Leyde, était venu se fixer à La Haye. Cet habile homme, ce peintre charmant et profond que nous n'avons pas hésité à mettre sur la ligne de Jacques Ruysdael, était propre à former un paysagiste, mais non pas dans le sens où Van der Cabel s'est développé et s'est fait un nom. Tout au contraire, Van Goyen n'enseignait qu'une chose, la contemplation de la nature; mais ce n'est là pour un paysagiste qu'une bonne méthode à suivre, ce n'est pas encore tout le secret. Pour étudier la nature, il faut des yeux de peintre, ou plutôt des yeux de poëte, c'est-à-dire qu'il faut une âme, et c'est un don que de voir la réalité même la plus vulgaire. Van der Cabel apprit chez son maître tout ce qui s'apprend, le talent d'étudier les choses et le talent de les rendre, mais il n'apprit pas l'art incommunicable de les sentir.

Descamps, qui écrit d'après Houbraken et Campo Weyerman, dit que Van der Cabel, quand il se crut en état de vivre de son talent, se mit en route pour l'Italie, mais qu'il n'alla pas plus loin que Lyon, où il mourut. Or, nous savons, à n'en pas douter, que Van der Cabel alla jusqu'à Rome, qu'il y fut reçu dans la bande académique des peintres flamands, allemands et hollandais, et qu'on le surnomma *Corydon le spirituel*. Ce nom d'un des bergers de Virgile, donné à Van der Cabel, pourrait faire croire que déjà ses paysages avaient la teinte virgilienne qui les caractérise d'une manière si frappante, et cependant il est naturel de penser que c'est seulement durant son séjour à Rome que le peintre hollandais prit ses allures classiques, et qu'il emprunta aux illustres Français dont le style dominait alors en Italie, Poussin, Claude et le Guaspre, ces intentions de poésie dont tous ses tableaux portent l'empreinte si évidente. Toujours est-il qu'Adrien Van der Cabel diffère tellement de son maître, que jamais on ne soupçonnerait en lui un élève de Van Goyen. Autant l'un est naïf et simple, autant l'autre se manière. Celui-ci trouve la poésie sans la chercher, dans le sentier qui mène au prochain village ou sur les bords d'un canal qui va se perdre au loin dans un horizon brumeux; celui-là affecte la grandeur, recherche les sites les plus nobles, les arrange selon les lois d'une pondération connue et savante, et il poursuit la poésie dans les bois, comme Pan poursuivait Syrinx, mais la nymphe lui échappe et il ne saisit que des arbres et des roseaux. Non, rien n'est plus opposé au naturel exquis, à l'adorable bonhomie du batave Van Goyen, que le style factice de l'arcadien Van der Cabel.

On ne sait pas combien de temps ce paysagiste demeura en Italie, mais il est certain qu'il était de retour en France à l'âge de trente-neuf ans. « J'ai une de ses gravures, dit Mariette, qui fait preuve que, dès l'année 1670, il était à Lyon. » C'est à Lyon, en effet, que Van der Cabel se fixa, et qu'il mit en œuvre les dessins innombrables et les innombrables études qu'il avait faites à Rome, tant d'après nature que d'après le Guaspre et Salvator. Ces études devinrent des peintures, ces dessins des eaux-fortes, et à voir le nombre de ses ouvrages et le soin qu'il apporta presque toujours à leur exécution, particulièrement quand il les gravait, on devrait penser qu'il eut une vie rangée et laborieuse : ce fut le contraire. L'existence de Van der Cabel fut désordonnée, décousue et malheureuse. « Il aurait vécu honorablement, s'il avait été moins crapuleux, » dit le bon Descamps, dans un style auquel M. de la Palisse ne trouverait certainement rien à redire. « Malgré le gain considérable que lui procurait son talent, ajoute ce biographe, il était trop souvent réduit à emprunter; ce peu de conduite et son ivrognerie l'ont exposé à plusieurs aventures quelquefois dangereuses et toujours honteuses. Il fut mis en prison et n'en sortit qu'à force d'argent. Voilà la vie de ce peintre, ou plutôt l'histoire abrégée de ses vices; nous en passons les détails, qui ne sont ni intéressants ni exemplaires. » Pour nous, qui cherchons dans la vie des peintres beaucoup moins des exemples de vertu que des modèles de l'art, nous avons à juger Van der Cabel, non pas d'après ses actions, mais d'après ses œuvres.

En tant que peintre, cet habile artiste ne mérite pourtant pas toute la renommée qui s'est attachée à son nom. Inégal, comme devait l'être un homme en proie à l'ivrognerie et aux intermittences de la misère, il a fait de bons et de mauvais tableaux, mais il n'en convint jamais, et ceux de ses ouvrages qu'il avait négligés, étaient précisément ceux qu'il défendait avec le plus de zèle, laissant parler l'acheteur sur

les tableaux qu'il avait soignés et qui se défendaient eux-mêmes. Souvent sa peinture tombait dans un ton rembruni que l'on attribue à l'emploi de mauvaises couleurs, et qu'il faut attribuer à un parti pris



SAINT BRUNO EN PRIÈRES.

d'imiter les paysagistes italiens, toujours plus sombres que les flamands. Mais tous ses tableaux n'avaient point cet aspect monotone et triste, et ceux où l'on peut lire clairement sa manière, se distinguent par les qualités de l'exécution. La touche en est large, facile et libre, la couleur en est vigoureuse, sans dureté, et la présence de l'air y est rendue par la vaguesse du pinceau. Dans ces morceaux rares, Van

der Cabel se rapproche des bons paysagistes de son pays, d'autant plus qu'il excelle à dessiner les arbres, à nuancer l'expression des feuillés, à débrouiller les plans de la campagne, à l'accidenter heureusement pour le plaisir des yeux, et à semer sur le devant du tableau ces belles plantes, étudiées avec soin, contrastées avec art, qui forment la plus agréable avant-scène du paysage. Dessinateur élégant et correct, Cabel tire de son talent tout le parti que l'on en peut tirer; il asseoit de jolies figures à l'ombre de ses platanes, il mène boire à ses ruisseaux des troupeaux de vaches et de moutons; il précise la forme des rochers, il introduit dans les plans éloignés des fabriques en ruine dont l'assiette et la perspective sont irréprochables. D'où vient donc qu'avec tant de qualités diverses, Van der Cabel n'est pas au premier rang des paysagistes hollandais? Cela vient de ce qu'il n'a pas une manière de voir qui lui soit propre. Or, rien n'est plus triste, en peinture, que l'absence d'originalité. Mieux vaudraient cent fois les représentations de la chambre obscure ou celles, bien plus étonnantes, de la photographie, que des paysages arrangés froidement au moyen d'études rapportées. La nature toute simple, prise même au hasard, comme la saisirait l'œil d'un instrument d'optique, a bien plus de charme qu'elle n'en saurait avoir quand on la regarde avec les lunettes d'autrui.

Cabel, chose étrange! ne peignit rien sans avoir consulté la nature : les arbres, les plantes, les rochers, les fabriques, il faisait tout sur place, en pleine campagne; quant aux figures et aux animaux, il les dessinait toujours d'après le modèle; cependant son paysage, si vrai, si charmant dans le détail, est factice et froid dans l'ensemble. Ses pâtres s'appellent Tityre, Mélibée ou Corydon, comme on l'avait surnommé lui-même. Ses arbres frémissent au souffle des vents de la fable, ses campagnes sont habitées par les dieux de la métamorphose, et de temps à autre, on y rencontre des mausolées couverts de mousse et de lierre, semblables à celui que le grand Poussin a placé sur le chemin des bergers d'Arcadie. Quelquefois, Van der Cabel imite Salvator, mais seulement dans sa manière tranquille. Tantôt il s'inspire des vives pastorales de Benedetto Castiglione, tantôt il pense aux Carrache ou à Mola, et son tableau représente alors, au lieu du théâtre des églogues virgiliennes, la retraite sauvage des anachorètes chrétiens, la solitude où saint Jérôme faisait pénitence, l'affreux désert tout hérissé de rochers aigus et de sapins alpestres, où saint Bruno se consumait en prières. Mais le sentiment d'idéalité qui est répandu dans les paysages de Cabel est un sentiment d'emprunt, qui ne va pas droit à l'âme du spectateur, parce qu'il ne vient pas directement de l'âme du peintre.

Considéré comme graveur, Van der Cabel me paraît sans reproche. Il est impossible d'avoir une main plus sûre et plus ferme, une touche plus légère; il est difficile de mieux graver les terrains, les plantes, les écorces, de mieux exprimer les différences de feuillages. Ses eaux-fortes, habilement conduites et bien mordues, ne visent point aux brillants effets du clair-obscur, ainsi que Bartsch l'a fait observer; ce sont de simples dessins qui ont tout le caractère d'une improvisation savante, et qui, se composant d'études bien faites, agencées avec art, pourraient servir eux-mêmes de fonds inépuisables aux inventions décoratives d'un paysagiste.

CHARLES BLANC

RECHERCHES ET INDICATIONS

Adrien Van der Cabel a gravé à l'eau-forte cinquante-cinq pièces, qui ont été fort bien décrites par Adam Bartsch, dans le tome IV du *Peintre-Graveur*.

Les tableaux de Van der Cabel sont rares dans les Musées. Il n'y en a point au Louvre; mais il y en a un dans la Pinacothèque de Munich; il représente une contrée unie avec une maison de pierre sur le devant.

Nous ne trouvons point de tableaux de Cabel dans les catalogues de vente. Un de ses dessins fut vendu 183 livres à la vente Lempereur, en 1773. C'était un paysage très-fini, à l'encre de Chine et au pinceau, avec figures et animaux.

Van der Cabel a signé ses tableaux du monogramme ci-après :

AK

Impr. Renard et Comp., rue Damiette, 2



École Hollandaise. *Marines.*

LUDOLF BAKHUIZEN

NÉ EN 1631 — MORT EN 1709



Avant d'être un grand peintre de marines, Ludolf ou Louis Bakhuizen était un calligraphe renommé. Jusqu'à l'âge de dix-neuf ans, il avait tenu la plume sous son père, qui était secrétaire des États. Ayant quitté Embden, sa ville natale, pour aller s'établir à Amsterdam, sa belle écriture le fit rechercher, et comme il entendait à merveille la tenue des livres, il entra chez M. Barthelot, fameux négociant d'Amsterdam, pour y remplir ces prosaïques fonctions. Du reste, la calligraphie était alors, en Hollande, une profession qui s'était presque élevée à la dignité d'un art, et ce qui le prouve, c'est que les maîtres d'écriture étaient les amis des plus grands artistes. Rembrandt a gravé deux fois le portrait du célèbre *écrivain* Coppenol, qu'il a par cela même immortalisé, et Corneille Visscher a fait, du portrait de ce calligraphe, le sujet d'une de ces belles estampes qu'il gravait avec tant de génie d'après son propre dessin. Il suffit au surplus d'avoir vu les exemples d'écriture que les Hollandais conservent

aujourd'hui encore, pour comprendre qu'on a pu jusqu'à un certain point considérer ces objets comme rentrant dans la dépendance du dessin. En 1852, à la belle vente de portraits hollandais que fit un savant libraire d'Amsterdam, M. Frédéric Müller, nous eûmes sous les yeux quelques pages autographes de Coppenol, et en vérité ces morceaux de calligraphie nous firent un plaisir inattendu. Autant doivent paraître insipides ces spirales insignifiantes qui ont la prétention de modeler jusqu'à des figures humaines, ces paraphes ronflants que nos maîtres d'écriture multiplient sans raison et dans lesquels ils enchevêtrent leurs majuscules et enroulent leurs culs-de-lampe, autant il est curieux de suivre la marche élégante d'une plume sûrement maniée, et de reconnaître dans la forme des lettres l'accent d'une personnalité, et je ne sais quelle manifestation du caractère même des pensées que l'écriture exprime. La fermeté, la douceur, le gracieux abandon d'un trait de plume peuvent se rapporter à l'intention de la prose ou traduire le sentiment de la poésie que le calligraphe tracera sur le papier, et par ce côté l'on peut dire que l'écriture est un art.

Pour en revenir à Bakhuizen, sa belle main le conduisit à écrire autre chose que des lettres de l'alphabet. Il se mit un jour à dessiner à la plume les navires qu'il voyait stationner dans le port d'Amsterdam, et bientôt il se trouva qu'il les dessinait fort bien, non-seulement avec une fidélité scrupuleuse jusque dans les moindres détails, mais avec ces vives et souples indications de hachures qui annonçaient déjà un graveur. Ce qui est surprenant, c'est que les premiers dessins de Bakhuizen trouvèrent des acheteurs empressés et qu'il arriva en peu de temps à vendre jusqu'à cent florins une de ces marines dont le principal mérite était l'imitation précise d'un modèle immobile, comme l'est un vaisseau à l'ancre ou un bâtiment en construction dans le chantier. Ces succès l'enhardirent, et il prit la résolution d'apprendre la peinture, ainsi que le lui conseillaient ses amis. Il entra donc dans l'atelier d'Everdingen qui, le voyant habile dessinateur et impatient de peindre, lui mit la palette à la main. Bakhuizen apprit en fort peu de temps la pratique d'un art dont il avait pressenti les secrets, et il fut bien étonné quand il vit son premier tableau jugé digne d'être payé dix florins. D'autres se seraient crus des maîtres et dès ce jour auraient dédaigné l'étude : Bakhuizen n'en fut que plus assidu au travail. Il voulut mériter l'honneur qu'on lui avait fait de rechercher ses premiers ouvrages et savoir à fond ce dont il ne savait encore que les rudiments. Everdingen lui avait enseigné le métier de peintre et montré ce que lui-même il entendait si bien ; mais ce paysagiste ne peignait que des torrents et des chutes d'eau, et c'était la mer, la grande et terrible mer que Bakhuizen avait l'ambition de représenter dans ses tableaux.

Le genre des marines était cultivé alors, à Amsterdam, par un artiste qui est inconnu en France, parce que ses œuvres y sont fort rares et que son nom ne se trouve dans aucune de nos biographies, Henri Dubbels. Cet habile homme, dont nous avons vu des marines admirables au musée d'Amsterdam et à celui de Copenhague, excellait à peindre la mer blonde du Nord, venant expirer sur le sable du rivage en minces lames d'argent. Dubbels l'observait ordinairement à l'état de calme. Il se plaisait, comme Van Goyen, à creuser sa toile jusqu'à des profondeurs infinies, et à faire sentir, par les dégradations de la touche, le degré d'éloignement des navires. Ses ciels couverts mais légers, ses eaux d'un ton gris de perle, doucement ondulées par la brise ou par le mouvement de la marée basse, sont tels que les auraient rendus le magique pinceau de Teniers, s'il eût été peintre de marines. Nul doute que Bakhuizen, devenu l'élève de Dubbels, n'ait beaucoup profité à son école. Toutefois il crut sentir que la nature l'instruisait encore mieux que son maître et lui parlait plus éloquemment. Lorsque, du rivage, il regardait les nues amoncelées, le ciel sombre, et les vaisseaux entrer dans le port, menacés par l'orage grondant, il était surpris de voir son tableau tout fait; il comprenait qu'en présence de la mer, le peintre est dispensé d'inventer l'arrangement de ses drames, et qu'il lui suffit d'avoir des yeux, de la mémoire, et une âme ouverte aux fortes impressions que produisent les grands dangers. Bakhuizen allait donc chaque jour s'enivrer du spectacle de la mer, et pour l'avoir continuellement devant les yeux, il avait choisi sa demeure dans le quartier d'Amsterdam qui regarde le golfe qu'on nomme l'Y. Mais à l'inverse de Dubbels, il préférait la mer agitée, houleuse; il l'observait avec plus de passion, lorsque soulevée par les ouragans, elle ballottait les plus grands vaisseaux et se brisait sur la côte avec un bruit sinistre. Alors, afin de la mieux voir, il s'embarquait, dans une chaloupe, il s'avançait

hardiment assez loin pour effrayer les matelots qui le conduisaient, et là, sans écouter leurs prudents conseils, avec une intrépidité et un sang-froid que le seul amour de l'art peut inspirer, il étudiait les mouvements de la lame et ses tons changeants, il dévorait du regard les vagues menaçantes qui le couvraient de leur écume, les nuages déchirés par l'éclair, les vaisseaux penchés sur l'abîme, et l'horizon lointain, tantôt éclairé par une lueur blafarde, tantôt perdu sous ces teintes obscures et lourdes, dans lesquelles se confondent le ciel et l'eau. Pénétré de la sublime horreur de ces terribles scènes, Bakhuizen les dessinait



VENT FRAIS.

dans sa pensée, et quand on l'avait ramené à terre, il courait à son atelier sans parler à personne, sans se distraire, et tout plein de son impression, il la traduisait sur la toile en images vives, d'une vérité effrayante.

De telles peintures furent aisément goûtées par les Hollandais, pour qui la mer est le plus familier des éléments, et qui pouvaient juger si bien du mérite de Bakhuizen. Le genre des marines était d'ailleurs tout nouveau dans l'école hollandaise. Simon de Vlieger et Dubbels l'avaient seuls et tout récemment inauguré (car Guillaume Van de Velde le père n'avait été qu'un précieux dessinateur de navires), et encore ces maîtres n'avaient guère représenté que des *calmes*. Bakhuizen eut donc un succès d'autant plus rapide qu'il était le premier à peindre les tempêtes, et que ces sortes de spectacles ont toujours de l'attrait pour une nation de marins. Les hommes qui ont échappé aux dangers de la mer, n'aiment rien tant que d'écouter le récit d'un

naufrage ou de le voir peindre. Les Hollandais donnèrent donc l'exemple de vanter les marines de Bakhuizen et de les payer fort cher. Bientôt ses ouvrages furent recherchés par les divers princes de l'Europe qui se piquaient d'aimer la peinture; quelques-uns même de ces personnages le visitèrent, tels que l'électeur de Brandebourg, depuis roi de Prusse, l'électeur de Saxe, le grand-duc de Toscane. Il est même de tradition, en Hollande, que le czar Pierre fut élève de Bakhuizen. Tout le monde sait que ce grand homme se fit inscrire comme ouvrier charpentier à Zaardam, sous le nom de Pierre Michaëloff, pour apprendre la construction des navires, et qu'il travaillait dans les chantiers comme un simple manœuvre. Dans son ardent désir de créer une marine moscovite, le czar voulut apprendre à dessiner les bâtiments marchands et les vaisseaux de guerre qu'il voyait construire en Hollande, et il se fit, dit-on, l'élève de Bakhuizen qui dessina pour lui à la mine de plomb et à l'encre de Chine les divers modèles de frégates, de corvettes, de bricks, de transports dont peut se composer l'album d'un apprenti marin.

Louis XIV entendit parler aussi de Bakhuizen. En 1665, au dire d'Houbraken, les bourgmestres d'Amsterdam ayant la pensée d'envoyer un présent à ce monarque redouté, ne virent rien de mieux à lui offrir qu'une grande marine de Bakhuizen, qui leur avait coûté treize cents florins et une gratification considérable. On ne sait pas aujourd'hui ce qu'est devenu ce tableau historique, et il paraît certain que l'*Escadre hollandaise*, qui est maintenant au Louvre et qu'on y a cataloguée sous ce titre, n'est pas le tableau envoyé à Louis XIV, non plus que l'autre grande marine, puisqu'elle fut donnée par les héritiers du sculpteur Bouchardon. Ce dernier tableau eût été parfaitement digne d'être offert à un roi. Il représente une vue prise en mer, de la ville d'Amsterdam, dont les fabriques forment à l'horizon, dans toute la largeur du cadre, une ligne de séparation entre le ciel et l'eau. En avant se meuvent des bâtiments de toute espèce. Des nuages, que le vent semble chasser, traversent le tableau en y jetant des ombres ambulantes qui produisent un effet magique; les vagues sont touchées avec beaucoup de légèreté, et l'œil s'arrête avec plaisir aux détails bien rendus des agrès et des cordages, aux riches sculptures des proues, à la variété des formes et des voilures. Bakhuizen est arrivé cette fois à la finesse, à l'harmonie, au charme d'un Van de Velde.

Ce n'est pas, du reste, dans de pareils ouvrages que les deux grands peintres de marines diffèrent entre eux d'une manière bien sensible. C'est principalement lorsqu'il peint les mers orageuses, que Bakhuizen ne ressemble point à son émule. Il est impossible alors de les confondre l'un avec l'autre. On sent d'ailleurs que Van de Velde est plutôt fait pour peindre les *calmes*, et Bakhuizen pour représenter les *tempêtes*. L'un a les qualités fines, l'autre les qualités fortes. Celui-là sait exprimer le frissonnement d'une mer tranquille, dont la surface plane est légèrement ridée par les moindres souffles de la brise; celui-ci a étudié les vagues lorsque l'Océan les soulève, et il excelle à les rendre ainsi. Le premier nous fait sentir la fraîcheur et la limpidité de l'air en nous laissant apercevoir, à d'incalculables distances, des navires qui s'enfoncent dans les profondeurs de la perspective, et dont la voile claire se distingue encore sur l'azur léger d'un ciel immense. le second nous peint, de préférence, des nuages épais, une atmosphère lourde, une vaste mer assombrie sur laquelle se dessinent, comme des ourlets de lumière, les contours écumeux de la vague; un seul point, dans le tableau, est encore éclairé, mais d'un rayon sinistre, qui s'est ouvert passage entre deux nues : c'est quelque bateau pêcheur qui va être englouti. La voile tannée des vaisseaux se détache sur un ciel noir et tellement bas qu'il semble que les mâts de la frégate vont le déchirer. Pas de salut probable, pas de rive prochaine : le spectateur est transporté lui-même en pleine mer, et si l'on croit apercevoir à l'horizon les tours d'une ville, elle est si éloignée, si éloignée, que le marin doit désespérer de l'atteindre avant la fin de la tempête.

Ainsi, tandis que Van de Velde nous fait aimer la mer, Bakhuizen nous la fait craindre, et mieux que personne il met en jeu les éléments de la terreur. Cela tient précisément à ce qu'il a pris le parti de placer son point de vue loin des côtes et de peindre son drame au milieu même de la tourmente, de manière que le dénoûment paraît incertain et par cela même plus émouvant. Joseph Vernet, en nous plaçant sur le rivage, nous rend témoins des scènes les plus pathétiques; mais ses naufrages excitent les sentiments de la pitié, plutôt qu'ils n'éveillent les émotions de la terreur. Ces femmes que l'on dépose évanouies sur le sable, ces passagers que le flot jette mourants au pied des rochers, ces matelots en détresse, ces marins qui leur

lancent des cordes, ce sont là les vrais personnages de Vernet, je veux dire les principaux éléments de ses *marines*. L'intérêt, pour lui, est sur le premier plan du tableau, et la mer soulevée n'en est le plus souvent que le fond. On croit l'entendre murmurer au loin, comme le chœur de la tragédie. Au contraire, chez Bakhuizen, c'est l'Océan furieux qui est le héros de la scène; l'artiste est plus occupé, ce me semble, d'admirer la sombre majesté de la nature, que de représenter les périls du navigateur, et en cela, justement, il se distingue du peintre français qui, suivant le génie de sa nation, est toujours en peine de l'humanité et s'intéresse aux dangers du marin beaucoup plus qu'à la poésie des tempêtes.



UN YACHT HOLLANDAIS.

Le nombre des ouvrages de Bakhuizen pourrait faire penser que la peinture fut son unique application. Il paraît cependant qu'il ne cessa point d'apprendre l'écriture aux enfants des plus riches bourgeois d'Amsterdam. La perfection qu'il apportait dans l'art graphique, les règles de cet art qu'il avait su fixer et qu'il enseignait d'ailleurs par les plus beaux exemples, l'empêchèrent d'abandonner complètement sa première profession de maître d'écriture. Chacun voulait obtenir de lui des leçons d'après une méthode excellente dont il était l'inventeur et qui lui a survécu. Ce talent de calligraphe, presque autant peut-être que sa réputation de peintre, lui donna accès dans la meilleure compagnie, et il sut y figurer avec distinction, même à côté des poëtes et des savants, qui, pour la plupart, étaient ses amis, car il avait quelque littérature et il aimait passionnément la poésie. Dans sa vieillesse, il prit plaisir à graver à l'eau forte diverses marines qui paraissent être des vues du bras de mer qu'il pouvait dessiner de sa fenêtre. Ces pièces sont au nombre

de treize et sont recherchées des curieux. « Bakhuizen ayant employé, dit Bartsch [1], tantôt des pointes fortes, tantôt des pointes délicates, a réussi à produire dans ses estampes de très-heureux effets de clair-obscur, et presque sans y mêler de burin. Sa pointe est d'une légèreté admirable, et l'on ne peut qu'être étonné, quand on considère que la main qui conduisait cette pointe était celle d'un vieillard; Bakhuizen a gravé ses estampes à l'âge de soixante-onze ans. » On ne peut, en effet, manier la pointe avec plus de légèreté que Bakhuizen, ni d'une main plus sûre. C'est un modèle à suivre pour qui veut imiter des flots plus ou moins agités. Le peintre les a gravés d'une taille souple et par des travaux écartés qui en font sentir la transparence. Il croise rarement les tailles, et seulement dans les places voisines des reflets. Quant aux navires, ils sont traités avec beaucoup de goût. Le graveur a exprimé complaisamment et avec esprit les sculptures qui enrichissent les proues d'une frégate ou d'un yacht de l'amirauté, les cariatides qui soutiennent la dunette, les lions ou les chimères qui supportent les armoiries de tel port dont le vaisseau porte le nom, mais tout cela est rendu par des hachures inachevées qui indiquent l'essentiel, et laissent au regard le soin de compléter ce qu'il ne voit qu'à demi. Dans le titre de cette jolie suite d'estampes (je ne parle pas du titre *écrit*, de ce titre dont les lettres sont tracées par Bakhuizen lui-même avec une si sévère élégance), l'auteur a dessiné ambitieusement le char de Neptune, attelé de cygnes et de chevaux marins, que conduisent des tritons et des néréides parées de coquillages; mais quoique l'on sente encore dans ces figures la main exercée d'un dessinateur menant sa pointe librement et travaillant au premier coup, elles sont, il faut le dire, d'une lourdeur et d'une incorrection qui annoncent un peintre mieux instruit de la membrure d'un vaisseau que de la structure du corps humain.

Les figures, du reste, sont la partie faible des tableaux de Bakhuizen. Sous ce rapport, il est bien inférieur à Joseph Vernet, qui dessine et mouvemente si bien ses petits personnages, qu'on les prendrait pour des miniatures de Carrache. Bakhuizen, voulant peindre la mer plutôt que les marins, a considéré les figures comme de purs accessoires, et, en ce sens, il les a suffisamment indiquées. Il est rare, au surplus, qu'il les place au premier plan et leur donne assez d'importance pour qu'on en remarque la touche, qui a moins de relief et moins d'esprit que celle des autres parties du tableau. Quant à l'essentiel de ces *marines*, Bakhuizen est un maître en son genre, mais peut-être est-il moins parfait que Guillaume Van de Velde. Sa composition est uniforme, et il faut convenir qu'il lui était bien difficile d'y mettre plus de variété, du moment qu'il ne plantait pas son chevalet sur le rivage. Une mer sans bornes, la voûte du ciel et quelques navires : voilà le tableau qu'il a cent et cent fois recommencé. Quelquefois on voit se dessiner à l'horizon les édifices d'une ville lointaine, mais presque jamais le premier plan n'est égayé ou soutenu par un de ces objets pittoresques dont Vernet a su tirer un si grand parti. Voyez les marines du peintre français, sans même parler de ses *Ports de France*, où les ouvrages de la main des hommes tiennent naturellement la première place : vous y rencontrerez toujours quelque heureux accident, des lignes bizarres, mais secrètement balancées, des fabriques singulières, des épisodes intéressants, des contrastes; ici une forteresse, là un phare, plus loin des rochers sous lesquels se baignent les nymphes de la ville prochaine. Tantôt les devants sont animés par des figures de femmes, inquiètes du sort de quelques pêcheurs, tantôt ce sont des marins qui jouent aux cartes sur un ballot de marchandises ou qui s'endorment appuyés sur le fût d'un canon. Chez le peintre hollandais, rien de semblable. Deux ou trois grosses lames garnissent les devants de sa composition, et souvent pour se créer un repoussoir, l'artiste suppose sur le premier plan l'ombre portée d'un nuage qui passe, *una nuvola che passa*, comme disait Paul Véronèse, et ces ombres mobiles auxquelles il donne beaucoup de force, au point de les faire presque noires, lui servent à marquer des plans dans la mer, comme on les marquerait dans un paysage. Mais s'il se prive des ressources que d'autres se sont ménagées si habilement, Bakhuizen fait du moins bien valoir celles qui lui restent. Ses tempêtes, représentées en pleine mer, *in altum*, ont un aspect grandiose, imposant, une vérité que ne peuvent suppléer ni l'imagination d'un peintre ni le récit d'un poëte, un coloris maistre qui, par ses défauts mêmes,

[1] *Le Peintre graveur*, t. IV, page 260.

fortifie l'impression du tableau, et dont les tons les plus clairs sont des nuages d'un rouge de brique, des voiles écrues ou tannées, des vagues dont l'écume jaunâtre se détache sur le flanc goudronné des navires. Quant aux navires eux-mêmes, Bakhuizen les connaît mieux que Vernet et aussi bien que Guillaume Van de Velde. Il en sait la structure, la voilure, les mâts, les cordages; il les distingue et les fait distinguer à leur marche, à leur forme élancée ou pesante, à leur manœuvre. En un mot, c'est un peintre auquel il n'a manqué rien de ce qu'il devait posséder pour atteindre à la perfection de son art, mais dont le talent inégal ne s'y est pas toujours élevé.

Sur la fin de sa vie, Bakhuizen fut atteint de la gravelle, et il en supporta les douleurs avec le même



LE COUP DE VENT.

courage qui lui avait fait braver les périls de la mer pour la mieux peindre. En vrai philosophe, il conserva la gaîté de l'esprit au milieu des souffrances du corps. On rapporte de lui un trait singulier. C'est un usage à Amsterdam de présenter un verre de vin à ceux qui sont priés d'assister à un enterrement. Bakhuizen, un peu avant de mourir, était allé chez son marchand de vin goûter du meilleur, et il en avait fait mettre en bouteilles, qu'il scella de son cachet. D'autre part, il avait mis dans une bourse autant de florins qu'il avait vécu d'années, et ayant dressé la liste des amis qu'il invitait à son enterrement, il les priait, par une disposition testamentaire, de dépenser gaîment l'argent qu'il leur laissait, et de boire son vin d'aussi bon cœur qu'il le leur avait donné. Ces dernières volontés furent pieusement accomplies le 8 novembre 1709, qui était le lendemain de sa mort.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Bakhuizen a gravé à l'eau-forte treize pièces, dont Bartsch a donné la description dans le quatrième volume du *Peintre graveur*, et que nous indiquerons ici sommairement.

1-10. — Différentes marines, de six pouces environ de hauteur sur huit de large, qu'on dit être des Vues de l'Y. Sept de ces pièces sont numérotées au milieu du bas, mais on en a des épreuves avant ces numéros.

A la tête de ces dix estampes, se trouvent ordinairement : 1° Ce titre : *Stroom en Zeigezichten, geteekent, en geest door Ludolf. — Bakhuizen, anno 1701. — In Amsterdam — Met privilleg. — Van de Hoog Mog Heeren Staten general — out 71 Jaar*, gravé sur une planche de la même grandeur que les estampes ; — 2° Un éloge de Louis Bakhuizen, en vers hollandais par Jean Van Broekhuizen, imprimé en caractères ordinaires ; — 3° Le portrait de Louis Bakhuizen, à mi-corps, la tête vue de face, le corps dirigé vers la droite. Dans un ovale au bas duquel on lit : *L. Bakhuizen* out 71 Jaar. Ce morceau, gravé en manière noire, est, suivant toute apparence, de Jean Gole. Il a 6 pouces 9 lignes de haut sur 5 pouces 5 lignes. Il est accompagné d'un distique latin qui commence ainsi : *Æmulo Naturæ Bakhuisio* gravé sur une planche séparée servant de marge. — Vente Paillieré, 70 francs. (La première pièce manquait.

11. — Un port de mer qui s'étend de gauche à droite. On remarque vers le milieu de l'estampe un rocher surmonté d'une tour ronde, au bas duquel un vaisseau allant à voiles semble se diriger vers le devant, où l'on voit un autre grand vaisseau accompagné de deux chaloupes. Au fond, un troisième bâtiment. — Morceau rare. Il porte 9 pouces sur 14.

12. — Rocher escarpé portant une tour ronde. Sur le devant, à droite, on remarque une femme chargée d'un panier. Ce morceau n'a que 4 pouces environ sur 6.

13. — Le portrait de Louis Bakhuizen, en buste, vu de face. Il porte une grande perruque. Deux houppes pendent entre les deux feuillets de son rabat. Ce portrait, qui a beaucoup de rapport avec celui gravé en manière noire, mais qui est éclairé du côté gauche, au lieu de l'être du côté droit, est gravé à l'eau-forte. Il est extrêmement rare.

Le Musée du Louvre renferme cinq tableaux de Bakhuizen, dont les plus remarquables sont : — *L'Escadre hollandaise*. Ce tableau a toujours passé pour être celui dont les bourgmestres d'Amsterdam firent présent à Louis XIV ; mais il est daté de 1675, et non, comme celui dont parle Houbraken, de 1665. D'autre part, il ne figure pas sur l'inventaire dressé par Bailly en 1709, et l'auteur du catalogue, M. Villot, en conclut que ce n'est point le même. — *La mer* couverte de barques et de vaisseaux. L'arrière d'un de ces bâtiments est sculpté et porte l'inscription : « An de Spiegel 1666 *Ludolf Bakhuizen*. » A l'horizon, la ville d'Amsterdam, dont le nom se lit à gauche, au bas du tableau. — Donné par les héritiers du sculpteur Bouchardon.

Musée d'Amsterdam. — On y remarque, entre autres, l'*Embarquement* du grand pensionnaire Jean de Witt lorsqu'il fut chargé du commandement de la flotte en 1665. On y voit cet homme illustre suivi de ses gardes et entouré de spectateurs.

On trouve encore des *Marines* de Bakhuizen dans les musées de La Haye, de Bruxelles, de Berlin, dans la Galerie de Dresde, au Belvédère, à Vienne, au Musée de Munich, dans la Galerie nationale de Londres et dans les collections particulières de la reine d'Angleterre, de lord Ellesmere, de feu sir Robert Peel, etc.

Vente Lormangers, 1745. — Une *Marine* peinte sur bois, de 13 pouces environ sur 8. — 45 livres.

Vente prince de Conti, 1777. — Deux *Marines*. L'une est agitée, dit le catalogue ; on y voit une barque au milieu des flots et une autre qu'on se dispose à mettre au vent. L'autre est un calme : une grande barque est en mer ; sept figures sont au bord. Ces deux tableaux, peints sur bois, portent chacun 12 pouces de haut sur 17. — 1,800 livres.

Vente Randon de Boisset, 1777. — Des vaisseaux et des chaloupes en mer, remplis de figures. — 2,410 livres.

Vente de Menars, 1782. — Deux *Marines* faisant pendants. Dans l'une on voit plusieurs bâtiments marchands hollandais et des chaloupes, dans l'autre un vaisseau à trois mâts, un yacht, et, au fond, la ville de Rotterdam. — 725 livres.

Vente de Calonne, 1788. — Une *Vue des environs de Scheveling*. L'on y voit arriver plusieurs barques de pêcheurs. — 1,004 livres.

Vente Talleyrand-Périgord, 1817. — Un yacht, à peu de distance du rivage, louvoie sur une mer agitée par un gros vent, en attendant les personnages de distinction qui se disposent à se rendre à son bord ; à gauche, sur un monticule, cinq autres personnages. — Retiré à 10,000 francs.

Vente Laperière, 1818. — Un tableau capital représentant un point de vue de la ville d'Amsterdam, du côté du Texel, par un temps calme. A droite, on voit l'amiral Ruyter prêt à s'embarquer et plusieurs barques remplies de curieux ; à gauche, une chaloupe pavoisée portant pavillon amiral. Du même côté, Bakhuizen est à dessiner cette fête patriotique. — Toile de 40 pouces de haut sur 58 de large. — 21,990 francs.

Vente duchesse de Berry, 1837. — *L'Entrée du port d'Amsterdam*. 3,200 fr. — *Marine par un gros temps*. 3,160 francs.

Vente Héris, à Bruxelles, 1841. — *Batavia*. Ce tableau capital représente la vue du port et de la ville de Batavia. L'avant-plan se compose d'une terrasse derrière laquelle on aperçoit le canal de la ville ; vers la droite, le gouverneur et sa famille dans une voiture attelée de bœufs, etc. 1,505 fr. — *Côte de Scheveling*. Sur la plage sont rassemblés plusieurs pêcheurs, dont l'un s'entretient avec une femme. Ce tableau est le même qui figure plus haut dans la vente Calonne. 9,200 livres. — *Le Départ des pêcheurs*. Plusieurs sont rassemblés sur la plage ; une barque s'éloigne, et dans le fond on en voit d'autres qui longent la côte. — 2,960 francs.

Vente Perregaux, 1841. — *Mer orageuse*. Sous un ciel sombre, un bateau pêcheur suivi d'une chaloupe qui vogue à pleines voiles non loin d'un terrain où se repose un matelot. Quelques navires sillonnent la mer. — 5,500 francs.

Vente cardinal Fesch, 1845. — *Bâtiments en rade*. Deux navires, dont le plus rapproché a déployé ses voiles. Une barque chargée de passagers aborde le premier ; une autre, à voiles tannées, s'en éloigne. Sur un ballot, le monogramme du maître et la date de 1667. — 4,200 scudi, soit 23,220 francs. — *L'Appareillage*. On y voit un vaisseau amiral qui se présente de babord et laisse voir sa poupe richement sculptée et ornée de cariatides. — 1,890 scudi, soit 10,206 francs. — *Mer orageuse*. Plusieurs vaisseaux voguent sur une mer agitée. Un bateau à voiles tannées cherche un abri ; il est précédé d'une chaloupe. 1,060 scudi, soit 5,724 francs.

Les tableaux de Backhuizen sont quelquefois signés en lettres capitales, ou portent seulement les initiales L. BAK. — Ses divers monogrammes cités par Brulliot sont encore L. B f. — LB. — L. BAK. — L. BAKH.

Imp. Bonaventure et Ducessois.



NICOLAS MAAS

NÉ EN 1632 — MORT EN 1693.



Le comte de Vence, célèbre amateur du dix-septième siècle, possédait un tableau de Nicolas Maas, qui représentait une dame hollandaise faisant des reproches à son jeune mari, tandis qu'une jolie servante écoute au bas de l'escalier cette mercuriale, et paraît y prendre quelque intérêt. Mais ce tableau charmant, le seul tableau de Maas qui fût alors connu en France, n'avait pu tirer son nom de l'obscurité. Ce n'est que vers la fin du siècle dernier que l'on vit à Paris quelques ouvrages de ce peintre et que l'on commença de l'apprécier. Toutefois, le biographe Descamps lui avait consacré deux pages dans le second tome de sa *Vie des peintres*, publiée en 1755, et le peu qu'il en dit est tiré des historiens Houbraken et Weyerman qui n'ont parlé de Maas que comme d'un peintre de portraits.

Nicolas Maas naquit à Dort en 1632. Ses premières leçons lui furent données par un artiste médiocre qu'il abandonna bientôt pour aller se mettre à Amsterdam sous la conduite de Rembrandt. Un homme bien

organisé, Maas se garda bien d'imiter servilement son maître, mais il profita de ses enseignements pour se créer une manière à lui, manière qui se distingue par une étonnante vigueur de ton, le relief extraordinaire des figures et le piquant de l'effet. Il se servit de la lumière fantastique de Rembrandt pour éclairer les épisodes les plus vulgaires de la vie commune. Il mit de la magie à peindre une servante dans sa cuisine ou une vieille femme en lunettes devant sa Bible. Comme Gérard Dow, il ne prit de Rembrandt que son naturalisme; mais là où Gérard Dow avait mis de la finesse, il mit, lui, de la force, et l'extrême fini que son condisciple n'obtenait qu'avec des soins, une adresse et une patience extraordinaires, Maas y atteignait sans effort, sculptant toutes les formes, accusant tout d'un pinceau mâle et par un modelé énergique.

Bien que la peinture de Nicolas Maas ne porte pas les caractères de la facilité, il paraît qu'il poussa si loin cette qualité qu'il y vit un moyen de faire fortune et ne le négligea point. Comme il avait surtout le talent de saisir la ressemblance des physionomies, il se fit peintre de portraits et, au lieu de retourner à Dort, il s'établit à Amsterdam pour y exercer son art et devenir riche. Dans cette ambition, Maas ne se contentait pas de faire saillir ses têtes de la toile, il flattait ses modèles, dit-on, et ce fut la principale cause de la grande vogue qu'il eut à Amsterdam, presque au sortir de l'atelier de Rembrandt, bien qu'il rendît lui-même un éclatant hommage à l'immense supériorité de son maître. Sa politesse, d'ailleurs, ses bonnes façons, son esprit naturellement enjoué et rompu au commerce du monde augmentèrent encore sa clientèle de peintre de portraits, et lui valurent une réputation qui se traduisit en florins, car il se faisait payer fort cher. Descamps et beaucoup d'autres après lui ont dit que les tableaux de Maas étaient clairs et que sans de grandes ombres il produisait de grands effets. Cela n'est pas fort juste, car les tableaux de Maas sont d'ordinaire très-vigoureusement ombrés. Si les ombres n'y sont pas étendues par grandes masses comme chez Rembrandt, elles sont du moins fortement accusées et cernées, et comme les demi-teintes sont très-sommaires, le passage de la lumière à l'ombre se fait brusquement, et c'est ainsi que le peintre arrive à un si puissant effet, à tant de rondeur, à tant de relief.

Une fois riche et fatigué de toujours peindre les bourgeois et les bourgeoises d'Amsterdam, Maas eut envie d'aller voir les ouvrages des grands artistes d'Anvers, dont on parlait alors dans toute l'Europe. Initié chez Rembrandt à la haute franc-maçonnerie de l'art, il fut cordialement reçu par les peintres anversois et bientôt reconnu par eux pour un confrère. Comme il rendait visite à Jordaens, il fut introduit dans un salon rempli de peintures, qu'il eut le temps de parcourir en attendant que le maître de la maison arrivât. Jordaens, qui observait son visiteur par le trou de la serrure, s'aperçut qu'il s'attachait au plus beau tableau de la galerie : « Je vois bien, lui dit-il en entrant, que vous êtes un grand connaisseur ou peut-être un « habile peintre, car les meilleurs morceaux de ma galerie vous ont retenu plus longtemps que les autres. « — Je suis peintre de portraits, lui dit Maas. — En ce cas, reprit Jordaens, je vous plains sincèrement. « Vous êtes donc aussi un de ces martyrs de la peinture qui méritent si bien notre commisération? » « Et, en effet, dit Campo Weyermann qui rapporte cette anecdote, Maas avait passé sa vie de peintre à se trouver aux prises avec la vanité humaine, si difficile à manier. »

Maas était vraiment trop modeste quand il disait à Jordaens : « Je suis peintre de portraits. » Non que le portrait doive être considéré comme un genre secondaire dans l'art et qu'il ne présente les plus hautes difficultés de la peinture; mais, dans la pensée de Maas, cette parole adressée à un artiste de la taille de Jordaens était prononcée dans le sens de la modestie. Pour la postérité des amateurs, Maas est resté un peintre de scènes familières comme Pierre de Hooch. Moins varié que lui dans ses procédés, moins souple, mais non moins robuste, Maas a égalé ce maître dans la puissance de ses effets. Les tableaux de lui que nous avons vus à Londres, dans la Galerie nationale, sont merveilleux; la trivialité du sujet y est relevée par le charme d'une exécution surprenante de vigueur et d'esprit. Vous voyez, je suppose, en passant dans une cuisine, une vieille femme qui ratisse des navets, ayant auprès d'elle quelques ustensiles de ménage, un seau, un rouet.... Si c'est dans un tableau de Maas que cet humble intérieur vous est apparu, il vous sera impossible de n'y pas arrêter longtemps vos regards et de l'oublier. La peinture de

Nicolas Maas est de celles qui s'incrustent dans le souvenir. La lumière y éclate, la toile s'enfonce, l'objet saillit, l'œil en fait le tour, et si les figures étaient de grandeur naturelle, on irait à leur rencontre, tant l'illusion est puissante, tant le ton est solide, tant les formes sont sculptées en relief et palpables.

Dans ses petites scènes familières, Maas n'est pas toujours insignifiant ou vulgaire par le choix du sujet. Souvent, le plus souvent même, sa composition est ingénieuse, spirituelle, piquante. D'abord, elle est placée dans l'endroit le plus pittoresque du logis; le peintre se met volontiers à une place d'où il peut voir à la



LA CUISINIÈRE.

fois le haut et le bas de la maison, les marches qui descendent au cellier et celles qui montent au premier étage. Le cadre de la composition présente ainsi presque à lui seul un intérêt optique. Maintenant, les figures que le peintre y met en scène ont ordinairement quelque malice à faire, quelque causerie secrète à écouter, un larcin à découvrir, une infidélité à surprendre. Il me souvient d'avoir vu à Amsterdam, chez M. Six, descendant du fameux bourgmestre Six, le tableau qu'on appelle *l'Écouteuse*. Nous étions dans le vestibule d'une maison seigneuriale. Quatre dames étaient assises et jouaient autour d'une table, dans une chambre donnant sur un escalier et dont la porte était ouverte. Une cinquième personne, jeune et jolie femme, avait quitté la partie, s'était avancée à pas de loup, et, penchée sur la rampe de l'escalier,

elle écoutait curieusement la conversation qu'échangeait à voix basse un couple amoureux dans un corridor aboutissant à des jardins. Un manteau écarlate accroché à la muraille et une épée suspendue à côté disaient assez que le cavalier dont les propos étaient écoutés de si près par la jeune dame était un militaire.... En vérité, la peinture de Maas est tellement saisissante, qu'à la longue elle fait sur la mémoire le même effet que la nature, et l'on ne sait plus si c'est un tableau qu'on a vu, ou si l'on a été réellement témoin d'un de ces épisodes amusants que peut offrir la simple observation de la vie commune.

Le nom de Maas ou Maes a été porté par beaucoup de peintres. C'est pour cela que les Hollandais appellent Nicolas Maas le Maas rembranesque, *Rembrandtsche Maas*, et son nom, associé à celui de ce grand maître, ne saurait tomber dans l'oubli. Maas ne fut pas seulement l'élève de Rembrandt, il fut, dans certaines parties de l'art, son émule. Peints d'une touche libre et mâle, vigoureusement empâtés et pleins de saillie, ses portraits d'hommes vêtus de noir, ses portraits de femmes égayées par des couleurs voyantes, tiennent à la fois de Rembrandt et du Titien. Quant à ses tableaux de genre, il y a presque égalé Pierre de Hooch, pour la solidité du ton, le jeu de la lumière et le prestige de l'effet.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les tableaux de Nicolas Maas sont fort rares. On n'en connaît guère qu'une cinquantaine dans les galeries publiques ou privées de l'Europe.

LE LOUVRE, nous le disons avec un vif regret, ne possède aucun échantillon de cet excellent peintre.

MUSÉE DE LA HAYE. — Portrait d'un grand magistrat qui paraît être le grand pensionnaire Cats.

MUSÉE D'AMSTERDAM. — *Une jeune fille à sa fenêtre*; elle est accoudée sur un coussin.

MUSÉE DE BERLIN. — *La malade d'amour*. Une jeune fille, négligemment vêtue d'un casaquin écarlate et d'une robe verte, penche sa tête pensive sur un oreiller. A sa droite se tient un médecin en habit noir. Dans le fond de l'appartement se voit une femme âgée qui parle à un cavalier.

GALERIE DE L'ERMITAGE, à Saint-Pétersbourg. — *Vieille femme endormie*. Elle est vêtue d'une robe noire à manches rouges et d'un casaquin brun; vue de face, elle tient d'une main un dévidoir; le sommeil l'a surprise dans cette simple occupation, et sa tête fatiguée est tombée sur sa main gauche.

GALERIE NATIONALE, à Londres. — *Une vieille femme occupée à ratisser des navets*. — *Une nourrice*. Ce tableau a été donné à la galerie nationale par lord Farnborough.

LA REINE D'ANGLETERRE possède un fort beau tableau de Maas. Il représente un escalier tournant que descend une jeune femme avec l'intention de surprendre sa servante que l'on aperçoit buvant dans la cave. Ce tableau a coûté, en 1811, 150 guinées (3,900 francs.)

GALERIE BRIDGEWATER. — *Une jeune fille enfile une aiguille*. Elle porte un casaquin écarlate bordé de fourrure, une jupe de même, une robe couleur d'œillet et un tablier blanc.

CHEZ M. SIX, à Amsterdam. — Le portrait d'un bel enfant qui porte un bonnet à plumes et qui tient un oiseau qu'un épagneul veut attraper. — *L'Écouteuse*; c'est le tableau dont nous avons parlé. Il a été acheté, en 1838, 7,000 florins.

CHEZ M. VAN LOON (beau-frère de M. Six), à Amsterdam. Un tableau capital de Maas et des meilleurs. Il représente une rue dans une ville de Hollande. A gauche, sur la porte d'une vieille maison, une très-jolie servante en bonnet de velours noir tient une bourse dans une main et de l'autre donne quelque monnaie à une laitière en chapeau de paille.

CHEZ M. VAN DER SCHRIECK, à Louvain. — *Une couturière*. Elle porte un fichu rouge et blanc, elle est vue de face. Le jour pénètre dans sa demeure par une fenêtre latérale.

On trouve encore des Nicolas Maas dans les collections du prince d'Aremberg à Bruxelles, de Madame Hoffman à Harlem, de M. Rombouts à Dort, de M. Van der Hoop à Amsterdam, de M. Lloyd à Manchester, de MM. Peter Norton, Abraham Robarts, Richard Lammes, et enfin chez lord Farnborough, chez le marquis Lansdowne et chez le feu duc de Wellington qui possédait deux superbes tableaux de Maas provenant de la collection Le Rouge, *la Surprise* et *la Laitière*.

Voici les prix de vente :

VENTE COMTE DE VENCE, 1760. — Une servante, au bas d'un escalier, écoute les reproches que la maîtresse du logis fait à son mari. 160 francs.

VENTE GROS, 1778. — Une jolie fille en bonnet de velours à plumes caresse un faon apprivoisé. 381 francs.

VENTE DESTOUCHES, 1794. — Le même tableau, 400 francs.

VENTE CALONNE, 1795. — L'intérieur d'une chambre où une femme allaite son enfant. 1,060 francs.

VENTE LE ROUGE, 1818. — *La Surprise*. Une jeune femme descend un escalier et va surprendre une servante qu'un jeune homme caresse. 1,600 francs. — *La Laitière*. Vue extérieure d'une maison. Une vieille femme paye une laitière à côté de laquelle est un enfant. 885 francs.

VENTE BRENTANO, 1822. — Devant la porte d'une maison hollandaise, une servante, tenant une tranche de saumon dans sa main, parle à une femme qui compte de l'argent. 800 florins.

VENTE PERREGAUX, 1841. — *Un jeune page*. Il est vu de face, vêtu d'un habit rouge galonné d'or. 4,001 francs.

VENTE HEBIS, de Bruxelles, 1841. — *Le Benedicite*. Une femme âgée, les mains jointes, au moment de prendre un frugal repas. Son chat est couché à ses pieds. 2,350 francs.

VENTE EDMUND HIGGINSON, Londres, 1846. — Un intérieur. On y voit une femme ratissant des navets. Provenant de la collection Pourtalès. 745 livres (18,625 francs.)

Imp. [illegible]



École Hollandaise — *Scènes familières, Conversations*

JEAN VER MEER OU VAN DER MEER, DE DELFT

NÉ VERS 1632? — MORT EN



« Ce Van der Meer, dont les historiens n'ont point parlé, dit Lebrun, est un très-grand peintre dans la manière de Metsu, ses ouvrages sont rares, et ils sont plus connus et plus appréciés en Hollande que partout ailleurs : on les paie aussi cher que ceux de Gabriel Metsu. Il paraît que Van der Meer s'est attaché particulièrement à bien rendre les effets de soleil ; et il y a réussi au point de faire quelquefois illusion. »

C'est ainsi que Lebrun parle du Van der Meer de Delft, lequel est en effet un excellent peintre, non pas dans la manière de Gabriel Metsu, mais plutôt dans celle de Pierre de Hooch, car il recherche comme lui les effets de lumière intérieure, et il les traite comme lui d'un pinceau robuste, pâteux et souple, et avec une magie étonnante. Il y a bien des années, nous avions vu au musée de la Haye un tableau de lui qui nous avait donné une faible idée, et partant, une fausse idée de son mérite. Ce tableau est une *Vue de Delft*, prise de l'autre côté du fleuve. L'exécution

en est grossière, l'empâtement brutal et l'aspect monotone; mais plus tard, en visitant la galerie de M. Six van Hillegom, descendant du fameux bourgmestre, nous vîmes avec étonnement le nom de J. Ver Meer au bas d'une peinture digne de Rembrandt. Une servante penchée verse du lait sur une table de cuisine où sont déposés des fruits et des légumes. Le jour vient d'en haut, frappe sur le crépi blanchâtre d'un mur, accuse et modèle avec énergie le buste de la servante, sa joue épaisse, ses épaules nues et charnues, ses bras forts. Ce coup de soleil illuminant cette cuisine est prodigieux. On ne trouve rien d'analogue dans les autres écoles, si ce n'est en France parmi nos modernes réalistes. Courbet, Leleux et Bonvin, par exemple, poursuivent souvent des effets semblables; c'est-à-dire qu'ils regardent la nature en clignant de l'œil, à quelque distance, de façon à ne voir que les grands plans, sauf à s'approcher ensuite et à retrouver quelques finesses à travers les masses, mais sobrement. Nicolas Maas, qui, parmi les Hollandais, ressemble quelquefois à Van der Meer de Delft, est plus fouillé que lui; il entre plus avant dans les détails de la chair et les plis de la peau; il se tient plus près de son modèle. Van der Meer est plus large et partant plus maître. Il voit en grand, même les petites choses; et il a sous ce rapport une parenté éloignée avec Rembrandt, à cela près que c'est un génie clair, positif, épris des phénomènes de la matière, tandis que Rembrandt est sombre, mystérieux et toujours à la recherche de l'infini dans le réel.

Voilà l'impression que m'ont faite les tableaux de Van der Meer, de Delft. L'idée qui m'en est restée au fond de la mémoire, est celle d'un praticien ferme et sûr, d'un coloriste franc, mais qui subordonne les localités du ton à l'ensemble du clair-obscur. Certains peintres recherchent dans un ton sa qualité avant tout, je veux dire sa nuance, sa finesse; d'autres, et Van der Meer est du nombre, démêlent premièrement la valeur du ton, ce qui veut dire la somme de noir et de blanc que ce ton renferme, et, par conséquent, le rôle qu'il devra jouer dans la distribution des lumières et des ombres. Un tel homme perdrait peu de chose à être gravé, parce qu'un graveur intelligent conserverait sans peine ce qu'il y a de plus original et de meilleur dans le talent du maître. Malheureusement, Van der Meer de Delft est fort peu connu; ses rares ouvrages n'ont jamais été gravés, et depuis Lebrun, personne en France n'avait prononcé son nom, si ce n'est Gault de Saint-Germain, qui l'a confondu avec un élève de Berghem, Jean Van der Meer, de Jonghe[1], natif de Harlem (selon Van Gool). Mais les erreurs commises par Gault de Saint-Germain ont été fort bien redressées par M. W. Bürger, qui, dans ses *Musées de Hollande*, a eu l'honneur de réhabiliter, ou pour parler plus juste, de restituer le nom et les œuvres de Jean Van der Meer, de Delft. Frappé, comme nous, de la supériorité de ce peintre, et voulant retrouver ses ouvrages, sa signature, son monogramme et quelques traces de sa vie, M. Bürger s'est livré aux investigations les plus patientes et les plus passionnées. Il est parvenu ainsi à dresser une liste très-intéressante des quelques peintures de Van der Meer qui sont dispersées dans les galeries publiques ou privées de l'Europe. Dans cette liste figurent une *Liseuse*, que nous avons avons vue au musée Van der Hoop, à Amsterdam, mais qui, nous l'avouons, nous a paru un morceau douteux; une *Dentelière*, qui appartient à M. Blockuysen de Rotterdam, et qui provient de la vente Lapeyrière; une *Jeune femme écrivant une lettre*, signalée par M. Lagrange, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, comme faisant partie de la collection Dufour, à Marseille; un tableau du musée de Brunswick, la *Coquette* — c'est le nom que M. Bürger lui donne — une *Maison rustique*, de la galerie Suermondt, à Aix-la-Chapelle, et la *Courtisane* de la galerie de Dresde. Toutes ces peintures sont décrites minutieusement dans le livre de M. Bürger, et avec l'attention d'un critique ravi de ses découvertes. La vérité est que la *Coquette* et la *Courtisane* sont des trouvailles, la dernière surtout, puisqu'elle était exposée en pleine lumière, à Dresde, au plus bel endroit de la salle, où sont réunis tous les Hollandais, sans que personne l'eût remarquée, ni les conservateurs de la galerie, qui l'attribuent à Jacob Van der Meer, né à Utrecht; ni Louis Viardot, qui ne la mentionne pas dans les *Musées de l'Europe;* ni moi-même, qui ne la trouve pas notée dans mon calepin de voyage. Cela s'explique, au surplus. La *Courtisane* de Dresde est placée juste au-dessus d'un des plus superbes Rembrandt qu'on puisse voir : *le Peintre tenant sa femme sur ses genoux*. Quand on est au

[1] Ce Van der Meer est celui qui a gravé à l'eau-forte deux morceaux que Bartsch a catalogués dans son premier volume.

milieu d'une galerie pleine de Hollandais, on ne lève point la tête, parce que tous les tableaux, ou presque tous, sont rangés sur la cimaise et ne dépassent guère la grandeur de chevalet; or, ce prétendu Jacob Van der Meer est d'une proportion inusitée, puisqu'il renferme quatre figures de grandeur naturelle, et de plus, il est au-dessus d'un Rembrandt qui nous aura sans doute distrait, absorbé. Quoi qu'il en soit, on peut lire une description complaisante et très-détaillée de la *Courtisane* au second tome des *Musées de Hollande* de M. Bürger.

Mais les chercheurs une fois en éveil ont découvert un autre tableau du maître, c'est celui qu'on appelle



LE GÉOGRAPHE (Collection A. Dumont, de Cambrai).

le Géographe. Il appartient à M. A. Dumont, de Cambrai, et figure avec honneur dans la précieuse petite collection de cet amateur, aussi éclairé que délicat. Grâce à son obligeance, nous avons pu faire graver dans cette notice *le Géographe*, et nous dispenser ainsi d'en faire la description à nos lecteurs. Toutefois, comme il est important de parler des couleurs au sujet d'un coloriste, nous citerons ici quelques lignes empruntées d'un article publié par M. Paul Mantz dans la *Gazette des Beaux-Arts*, sur le cabinet Dumont : « Van der Meer a vêtu le jeune géographe (dont le visage, individuel comme un portrait, est encadré de cheveux blonds) d'une robe de chambre bleue doublée d'une étoffe orangée, et rien qu'au choix de cette savante association de tons, on reconnaîtrait en lui un coloriste expert aux secrètes ressources de son art. La combinaison de ces deux couleurs était d'ailleurs familière à l'artiste. Au point de vue de l'harmonie générale, le tableau se complète très-heureusement par les tons jaunis des parchemins et des cartes, et par

les gris tièdes et rompus qui colorent les murailles de l'appartement. » Voilà donc une page de plus ajoutée à l'œuvre de Ver Meer, qui n'existe pas encore même en feuilles détachées et volantes, mais qui sera, nous l'espérons, constitué un jour dans les Cabinets d'estampes d'Amsterdam et de Paris.

Tout entier à son amour, bien légitime d'ailleurs, pour l'excellent peintre qu'il a mis en lumière, M. Bürger voit maintenant des *Delftsche* un peu partout ; mais cette préoccupation l'a bien servi jusqu'à présent : laissons-le faire. Toujours est-il qu'une douzaine de tableaux d'un rare mérite sont maintenant restitués à Van der Meer, de Delft, dont nous ne connaissions auparavant que trois ou quatre morceaux. Quant à la biographie du maître, elle reste un mystère. On conjecture qu'il naquit en 1632. Les biographes hollandais l'appellent Ver Meer. Immerzeel le dit élève de Carel Fabricius, et le catalogue de sa vente après décès nous donne la date de sa mort, déjà fixée par Van Eynden et Van der Willigen, 1696. C'est là tout ce que nous savons. S'il fut élève de Rembrandt, rien ne le prouve ; mais sa manière, analogue à celle de Maas, le ferait présumer. Par le catalogue de sa vente nous apprenons qu'il vendait peu ses tableaux, puisqu'il s'en trouvait vingt et un dans son atelier, à sa mort, et que dans le nombre sont précisément compris ceux qu'on regarde comme authentiques, dans les diverses collections. Aujourd'hui que l'attention des amateurs est éveillée à l'endroit de ce maître, il faut espérer que ce document précieux fera retrouver la plupart de ses œuvres non-seulement celles vendues chez lui après sa mort, mais celles qui sont mentionnées çà et là dans le *Recueil des catalogues* de Gérard Hoet, qui nous inspira l'idée, il y a trois ans, de publier le *Trésor de la curiosité*. Ce qui importe, c'est que la physionomie de Ver Meer ou Van der Meer, de Delft, est maintenant parfaitement débrouillée et distincte, et qu'en attendant les éclaircissements de l'histoire, on ne peut plus le confondre ni avec Jean Van der Meer de Schoonaven, qui a voyagé en Italie ; ni avec Jean Van der Meer de Jonghe, né à Harlem, peintre de pastorales ; ni avec Pierre Meer de Bruxelles, peintre de conversations ; ni avec Nicolas Meer, autre peintre du dix-septième siècle, qui florissait à Amsterdam, et qui a composé quantité d'allégories et de vignettes pour les libraires. Bref, la petite grande école de Hollande a fait entrer dans son histoire un artiste de plus, et cet artiste est, parmi les siens, de première force.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Il n'existe à Paris, ni au Louvre, ni ailleurs, du moins à notre connaissance, aucun ouvrage de Van der Meer, de Delft.

MARSEILLE. Collection Dufour. *Jeune Femme écrivant.*

CAMBRAI. Collection A. Dumont. *Le Géographe.*

MUSÉE DE LA HAYE. *Vue de Delft.*

AIX-LA-CHAPELLE. Chez M. Suermondt. *Maison rustique.* C'est le sujet que nous avons fait graver en tête de cette notice.

AMSTERDAM. Collection de M. Six. 1. *La Laitière.* — 2. *Façade d'une maison hollandaise.* — Musée Van der Hoop. *Une Liseuse.*

ROTTERDAM. Chez M. Blokhuysen. La *Dentelière.*

BRUXELLES. Galerie d'Arenberg. — Un *Portrait de Femme.*

GALERIE DE DRESDE. — *La Courtisane.* Les figures, au nombre de quatre, y sont, par exception, de grandeur naturelle.

MUSÉE DE BRUNSWICK. — *La Coquette.* — Trois figures dans un intérieur élégant.

VENTE VAN DER MEER OU VERMEER, *à Delft*, après la mort de l'artiste, en 1696. — On y compte vingt et un tableaux de maître parmi lesquels la plupart de ceux que nous venons de mentionner. 1. *Une jeune femme qui pèse de l'or dans une petite cassette.* 155 fl. — 2. *Une Laitière.* 175 fl. — 3. *Le Portrait de Vermeer lui-même, dans une chambre.* 45 fl. — 4. *Une Jeune femme jouant de la guitare.* 70 fl. — 5. *Un Seigneur dans une chambre.* 95 fl. — 6. *Une Jeune femme au clavecin avec un Monsieur qui l'écoute.* 30 fl. — 7. *Jeune femme prenant une lettre d'une servante.* 70 fl. — 8. *Une Servante ivre, dormant sur une table.* 62 fl. — 9. *Société joyeuse dans une chambre.* 73 fl. — 10. *Un Monsieur et une Jeune Femme faisant de la musique.* 81 fl. — 11. *Un Soldat avec une fillette qui rit.* 44 fl. — 12. *Une Jeune dentelière.* 28 fl. — 13. *Vue de Delft.* 200 fl. — 14. *Maison à Delft.* 72 fl. — 15. *Vue de quelques maisons.* 48 fl. — 16. *Jeune Femme écrivant.* 63 fl. — 17. *Jeune Femme qui se pare.* 30 fl. — 18. *Jeune Femme au clavecin.* 12 fl. — 19. *Un Portrait en Costume antique.* 38 fl. — 20. Deux pendants. 34 fl.

VENTE EN HOLLANDE, en 1701. — *La Peseuse d'or.* 111 fl. — *La Laitière.* 320 fl.

VENTE HENDRIK SORGH, 1720. — Un *Astrologue* et le pendant, ensemble 160 fl.

VENTE HINGELAND, 1770. — *Jeune Femme écrivant une lettre.* (Celui de la collection Dufour.)

VENTE NEYMAN, 1797. — *Deux Astrologues* et le pendant. Vendu, le premier, 270 fl., l'autre 132 fl., adjugé à Jost.

VENTE LEBRUN, 1810. — *Une Jeune Femme comptant avec sa domestique* (tome II, gravé n° 166). 601 fr. Chevallier. M. Bürger ne parle pas de ce tableau, qui était pourtant mentionné dans le *Trésor de la Curiosité*.

Meer. M



École Hollandaise. *Paysages.*

FRÉDÉRIC MOUCHERON

NÉ EN 1633 — MORT EN 1686,

ET ISAAC MOUCHERON.



C'est une phase curieuse à étudier dans l'histoire du paysage hollandais, que celle où, subitement épris des splendeurs de la nature méridionale, les artistes d'Amsterdam et d'Anvers abandonnent leurs humides prairies pour les campagnes romaines. Il y eut là, en plein dix-septième siècle, une désertion qui heureusement ne fut pas générale, mais qui n'en est pas moins un des faits les plus singuliers de cette époque si diverse et si brillante. Les brumeuses perspectives qui suffisaient aux rêveries de Ruysdael et à son génie, les bocages et les hameaux dont s'était contenté le rustique Hobbéma, les petites dunes de sable dont Wynants avait fait les éléments de ses chefs-d'œuvre, n'eurent pas la puissance de retenir tous les peintres contemporains de ces maîtres, et tandis que quelques hommes d'élite trouvaient un charme inexprimable dans la contemplation de cette nature pâle, gracieuse et mélancolique, plus d'un enfant prodigue, amoureux des aventures, s'en allait chercher bien loin, sous le ciel d'Italie, la poésie qu'il aurait pu rencontrer devant sa porte et dans son cœur.

Mais s'il est vrai que ces pérégrinations étaient inutiles à quelques-uns et ne firent même qu'égarer leur instinct ou corrompre leur naïveté originale, il faut reconnaître aussi qu'il y eut pour d'autres un profit réel à se rapprocher des horizons dorés et solennels dont, à cette heure même, Claude Lorrain et le Guaspre comprenaient si bien la grandeur. Quand l'ouvrier n'est pas supérieur à son œuvre, il faut que son œuvre le soutienne, c'est-à-dire qu'elle porte en elle-même sa beauté. L'étrange chose! et nous l'avons déjà remarqué au sujet de Claude, le paysage italien a été mieux senti, mieux rendu par les paysagistes venus de la France, de la Hollande ou de la Westphalie, que par les peintres qui, nés sous les rayons de ce beau soleil du midi, auraient dû, ce semble, être les premiers avertis de sa magnificence. Aussi toutes les écoles, à travers leurs diversités apparentes, poursuivent au fond le même but, et quand l'une d'elles fait défaut, une autre vient qui enrichit le domaine de l'art de ce que sa rivale n'avait pas su exprimer.

Il est d'usage de placer Frédéric Moucheron dans l'école de Hollande, bien qu'il soit originaire du Hanovre, de même qu'on range ordinairement dans cette école Gaspard Netscher, né à Prague, Lingelbach, de Francfort, Gérard Lairesse, de Liége, et les Ostade, natifs de Lubeck. Ce qui témoigne au surplus en faveur de cette classification, c'est que les Allemands eux-mêmes paraissent l'avoir adoptée, puisque la description de la galerie du Belvédère à Vienne parle de Moucheron comme d'un maître hollandais. Ce peintre naquit en 1683 à Emden, dans la même ville où venait de naître le grand peintre de marines Ludolf Backuysen, qui, malgré sa naissance, est aussi regardé partout comme appartenant à l'école de Hollande. Les parents de Moucheron, lui trouvant de l'inclination pour le dessin et l'amour des champs, eurent la bonne pensée de lui faire apprendre la peinture chez un paysagiste, et ils lui choisirent pour maître Jean Asselyn.

Asselyn, nous l'avons dit, était de cette caravane de peintres hollandais et flamands qui avaient promené l'art de leur pays dans les contrées de la lumière. Il avait vu aussi la France; il s'était arrêté quelque temps à Paris et à Lyon, avait séjourné à Rome, à Venise, et tout plein de souvenirs, il parlait sans cesse à Moucheron de l'Italie, et de ses nobles paysages et de ses ruines héroïques. Au récit de ces impressions de voyage qu'Asselyn racontait encore mieux dans ses tableaux que dans ses discours, le jeune disciple s'échauffait l'imagination et ne pensait plus qu'à passer les Alpes et à voir de ses yeux la patrie du style et du soleil. Il partit donc un beau jour comme pour aller à Rome tout d'une haleine; mais par une bizarrerie de son destin, il ne devait pas mettre le pied sur cette terre promise, à laquelle cependant il consacra ses pinceaux toute sa vie, de sorte qu'il peignit toujours l'Italie et ne la vit jamais.

La France était alors le meilleur chemin pour aller à Rome. Moucheron fit comme avait fait son maître, il passa par Paris, et l'on ne sait trop quelle vie il y mena. S'il faut en croire le grave moraliste Descamps, « il aurait eu le bon esprit de ne point se laisser entraîner aux plaisirs que présente à chaque pas cette grande ville. » Il est permis toutefois de supposer qu'il y trouva quelque agrément, puisqu'il y demeura plusieurs années, bornant là son excursion pittoresque et oubliant ce voyage d'Italie qui avait été son premier rêve. Au surplus, lorsque Moucheron vint en France, il y avait à Paris de quoi le retenir et le charmer, car ce dut être selon toute apparence vers 1653, au moment où le luxe et les arts prenaient un nouvel essor sous Mazarin triomphant. Les principaux de la noblesse et de la magistrature se bâtissaient de somptueux hôtels et couvraient de peintures les murailles et les plafonds. Les chefs-d'œuvre de l'hôtel Lambert, à peine terminés, excitaient l'émulation des grands seigneurs. La Hire, Pierre Patel, Breenberg, Adam Pynacker, Herman Swanewelt ornaient les maisons royales et celles des princes de leurs beaux paysages.

Les environs de Paris achevèrent l'éducation qu'Asselyn avait ébauchée. Égaré dans les bois qui entourent la grande cité, ou suivant les bords de la Seine et ses détours, Moucheron dessinait tout ce que rencontraient ses regards, des arbres, des plantes, des roches, des fabriques, et approvisionnait ainsi sa mémoire de toutes les richesses dont il devait composer ses paysages à la fois imaginaires et vrais. En effet, tout en étudiant de près la nature, il ne perdait pas de vue l'idéal qu'il avait entrevu dans les enseignements de son maître. Une intention de style venait constamment ennoblir les éléments qu'il empruntait à la réalité même : telle maison de campagne voisine de Paris prenait à ses yeux et dans ses tableaux la physionomie et les proportions d'une villa romaine; tel clocher de village devenait le campanile d'un monastère italien, et volontiers le peintre

prêtait aux rives familières de la Seine l'aspect rude et grandiose des bords du Tibre. Seulement tout cela était plutôt appris que spontané. Moucheron était un reflet d'Asselyn. Moins maître que son maître, il était aussi moins consciencieux, moins fidèle dans le dessin, moins attentif aux beautés de détail et à la grâce intime de la nature. Facilement il serait tombé, s'il n'y eût pris garde, dans la manière lâchée des décorateurs. Mais aux premières années du règne de Louis XIV, ce n'était pas là précisément un défaut. Le tour classique, les velléités de noblesse et cet italianisme un peu factice de Moucheron ne déplaisaient pas aux amateurs français



LES MULETIERS.

de ce temps-là. Ils n'avaient qu'une chose à lui reprocher, c'était de ne pas savoir dessiner les figures. Heureusement qu'il trouva dans la personne d'un de ses compatriotes, Théodore Helmbreker, qui habitait alors Paris[1], un collaborateur intelligent, capable de grouper avec esprit de jolis personnages dans ces paysages de Moucheron où des parties, séparément vraies, composaient un ensemble artificiel et convenu.

C'est vraiment là ce qui caractérise Moucheron : il voit la France de l'autre côté des Alpes, il devine l'Italie.

[1] Né à Harlem en 1624, Théodore Helmbreker avait été d'abord l'élève de Grebber et de Pierre Van der Faes, que nous appelons Lély. Pendant le long séjour qu'il fit en Italie, il étudia de préférence la manière du Bamboche avec lequel il a beaucoup d'affinité. Il demeura quelque temps en France. Il mourut à Rome, en 1694.

Sans avoir gravi les monts du Padouao avec les muletiers de Jean Both, sans avoir passé avec les rustres d'Asselyn sous ces voûtes spacieuses, décorées de verdure, à travers lesquelles on découvre un pays boisé et des lointains lumineux, il transporte notre esprit au milieu de ces contrées historiques. Le voilà qui sort de Paris à l'aube du jour et qui s'en va dans la forêt la plus prochaine choisir des arbres jeunes, légers, au feuillage délié et clair, qui aient un aspect gracieux, une tournure pittoresque; il dessine vivement et rapporte dans ses cartons des plantes épineuses, des roseaux, des branches mortes, des mousses, des cailloux, et lorsque revenu devant son chevalet, il aura disposé les plans de son paysage, étagé ses collines, approfondi sa toile et creusé le lit du fleuve qui deux fois traversera son tableau, le spectateur se croira sur les rives de la Brenta; il s'imaginera reconnaître ce joli monticule qu'a fendu la pousse d'un ormeau et qui forme la masse la plus vigoureuse du premier plan; il donnera quelque nom vénitien à cette tour en ruines d'où l'on voit descendre deux moines et qui domine un vaste horizon perdu au loin dans les vapeurs; enfin entraîné par l'illusion d'un instant, il se figurera peut-être qu'il a cheminé autrefois sur cette route où passe maintenant une dame à cheval à qui des pauvres demandent l'aumône et qui tient un parasol..... Mais si tout à coup il aperçoit un paysage d'Asselyn ou de Jean Both, il reviendra de son erreur, et il reconnaîtra qu'il a pris le vraisemblable pour le vrai et que son imagination, guidée par celle du peintre, vient de parcourir une Italie inventée, que Moucheron n'a connue que par le témoignage toujours imparfait des œuvres d'autrui.

On ne sait au juste à quelle époque Frédéric Moucheron quitta la France pour retourner dans son pays ou plutôt dans celui de son maître. C'est à Amsterdam qu'il se fixa. Le groupe des paysagistes italiens se faisait de jour en jour moins nombreux en Hollande. Jean Both et son frère étaient morts en 1650; dix ans après, Poelenburg, Asselyn disparaissaient à leur tour; Herman Swanewelt était parti pour ne plus revenir. Moucheron restait donc à peu près seul pour cultiver le genre qui devait illustrer ses maîtres morts ou ses rivaux absents. Moins habile qu'eux tous, il leur succéda sans tout à fait les remplacer. Descamps assure que ses ouvrages se vendirent *un assez bon prix*, ce qui semble indiquer que la renommée de Moucheron ne fut pas des plus retentissantes. Il eut du reste, en s'établissant à Amsterdam, la bonne fortune de se lier avec Adrien Van de Velde, qui désormais peignit les figures dans les paysages de Moucheron, et cette collaboration, bien plus précieuse assurément que ne l'avait été celle de Helmbreker, rehaussa le prix de ses ouvrages et l'empêcha d'être oublié des amateurs, la grâce, la finesse de Van de Velde faisant pour ainsi dire l'appoint de leur admiration. Voyez le *Départ pour la chasse* qui est au musée du Louvre : les cavaliers, les chiens et les chevaux, les valets et les piqueurs, et le seigneur et la dame qui descendent les marches du grand escalier de leur château, sont de la main d'Adrien Van de Velde; eh bien, ces figures sont plus intéressantes que le tableau lui-même, et cependant elles sont encadrées dans un de ces magnifiques jardins à l'italienne qui ornaient les résidences féodales du dix-septième siècle, jardins peuplés de statues et tout pleins du murmure des fontaines, où du haut d'une terrasse embaumée de fleurs et décorée de grands vases, on apercevait une campagne que les hôtes de ces demeures semblaient avoir arrangée à souhait pour le plaisir de leurs yeux.

Ce motif, du reste, est revenu plus d'une fois dans l'œuvre de Moucheron. Chez la duchesse de Berri, chez le cardinal Fesch, on voyait aussi des parcs embellis de colonnes et de sculptures indiquant la terre classique de l'art. Ici, c'était encore un *Départ de chasseurs* que Van de Velde y avait peint, avec beaucoup d'élégance dans les belles dames et d'animation dans les piqueurs; là, c'était des groupes amoureux assis sur l'herbe ou dansant au son du violon; mais dans l'un et l'autre de ces tableaux charmants, les arbres étaient légers, doucement agités par l'air et d'un feuillage transparent, le ciel était lumineux, la perspective étendue. C'était pourtant sans sortir d'Amsterdam que Moucheron peignait cette imaginaire Italie. Il s'était marié et avait eu, en 1670, un fils du nom d'Isaac, qui allait devenir un peintre aussi habile que son père et un graveur plein d'esprit. Mais, en 1672, Moucheron perdit un ami précieux, un infatigable collaborateur dans la personne d'Adrien Van de Velde. Les biographes assurent qu'après la mort de ce peintre, Moucheron fit peindre les figures de son paysage par Lingelbach et par Berghem. A l'égard de ce dernier, il ne nous est arrivé jamais de rencontrer dans les galeries privées ou publiques, ou de voir mentionné dans les catalogues de vente, un seul tableau de Moucheron qui portât les traces du pinceau de Berghem ; mais un élève de ce grand maître, Abraham

Begyn, paraît avoir été l'auxiliaire de Frédéric Moucheron, dans un *Soleil couchant* qui se trouvait, en 1807, parmi les objets d'art conquis en Allemagne par la grande armée, et qui figura jusqu'en 1815 au Musée Napoléon.

De l'air, de l'espace, de la transparence, voilà ce qui distingue Moucheron. Ses arbres laissent apercevoir



LE RETOUR DU PATURAGE (de la galerie de [illegible]).

toujours, au travers de leurs rameaux, les horizons et les nuages. Il a mêlé le style d'Asselyn avec celui de Jean Both. Dans le goût de celui-ci, il a hérissé le devant de son paysage de plantes épineuses, de broussailles; dans la manière de son maître, il a pris soin d'ennoblir son tableau en y introduisant des fabriques italiennes, des tours en ruines, des arcades toutes verdoyantes du lierre qui les recouvre, d'anciens arcs de triomphe dégradés par le temps et chargés de fleurs. Quelquefois il a consulté les compositions du Guaspre, ses collines déchirées, ses grands plans, ses mouvements de terrain divisés par des cours d'eau. Un trait particulier à Moucheron,

c'est son goût pour les jardins à terrasses, les villas élégantes, au péristyle corinthien, et les escaliers aux marches monumentales comme en avaient jadis les maisons de campagne des empereurs et des consulaires.

Frédéric Moucheron mourut à Amsterdam en 1686, à l'âge de cinquante-trois ans. Il laissait un fils, Isaac Moucheron, qui, à plus d'un titre, mérite une place dans cette histoire. Élève de son père, Isaac en eut les défauts et les qualités. A notre avis, il lui fut quelquefois supérieur. Cela tient sans doute à ce qu'il eut l'avantage de voir l'Italie et de peindre le paysage italien d'après ses propres impressions et non pas, comme Frédéric, d'après celles d'autrui. Il avait seize ans quand il perdit son père; mais, élevé à son école, il reproduisait déjà fidèlement sa manière. Il voulut cependant se trouver en présence de la nature qu'on lui avait appris à peindre sans l'avoir jamais vue, et il partit pour Rome en 1694. Admis dans la société des peintres hollandais qui menaient si joyeuse vie dans la ville éternelle, il reçut d'eux le surnom de *l'Ordonnance*; mais plus sérieux que la plupart de ses compagnons, il employa son temps à dessiner dans la campagne romaine. Nul n'a mieux connu que lui les environs de Tivoli.

De retour dans son pays, Isaac Moucheron y exerça son talent à orner de peintures les salons des principales maisons de la Hollande. Il se servait pour cela des nombreux dessins qu'il avait rapportés de Rome, et des connaissances qu'il y avait acquises dans la perspective et l'architecture. Il faisait pour la décoration des salons hollandais des modèles arrêtés à la plume et coloriés. « Ceux-ci, dit le continuateur de Ploos Van Amstel, ont éprouvé depuis quelque temps une dépréciation, pendant qu'on estime le plus ses vues d'Italie et ses petites compositions libres de paysages à l'encre de Chine, qu'on paie encore dix florins[1]. » Mais Isaac Moucheron possède, de plus que son père, un talent qui de toute manière l'aurait sauvé de l'oubli, la gravure. Il fut un de ces peintres graveurs qui brillent par leur absence dans l'estimable ouvrage d'Adam Bartsch. Exécutées avec une liberté savante, les eaux-fortes d'Isaac Moucheron ressemblent à celles de Lairesse et de Genoels. Les motifs en sont toujours pleins d'élégance, et le ménagement de la lumière et de l'ombre y est admirable. C'est une gravure qui est propre sans être froide et qui présente un agréable mélange de régularité apparente et de chaleur. Ces eaux-fortes peuvent servir de modèle pour la façon d'exprimer les différentes espèces de feuille, mais surtout pour l'art de donner de l'intérêt aux morceaux d'architecture qui peuvent entrer dans un paysage. Rien de plus enchanteur que les *Plaisantes Vues de jardins* gravées par Isaac. En parcourant ces belles suites, on se croirait tantôt dans la vigne Borghèse, tantôt au milieu des féeriques jardins de Versailles. Ce ne sont que fontaines, bassins, parterres d'eau, statues, vases, escaliers de marbre, groupes en bronze. De beaux arbres s'y arrangent en bouquets ou s'y alignent en avenue, ou sont dispersés avec un habile désordre. L'eau jaillit de toutes parts. Ici, c'est le dieu du vent qui la souffle; là, c'est un dauphin qui la vomit; plus loin, des sphinx jettent l'eau par la bouche et l'on entend sortir une bruyante fontaine de ces lèvres qui jadis ne murmuraient que des énigmes. Enfin, les divinités de la mer paraissent portées sur des coquilles déchirées en rocailles ou s'être réfugiées sous une grotte dont les parois brillent du suintement d'une eau limpide. Ce n'est pas tout: les figures qui passent dans ces paysages sont tout aussi nobles que l'architecture. Le peintre graveur s'est donné la peine de les choisir, d'y mettre du style, d'en emprunter même les motifs aux plus grands maîtres. J'ai, par exemple, remarqué dans ces eaux-fortes une figure de femme qui porte une cruche sur sa tête; elle est tirée entièrement de l'*Incendio del borgo* de Raphael. Il va sans dire que ces magnifiques jardins ne sont parcourus que par des personnages noblement ajustés, suivis de levrettes élégantes; que les pièces d'eau sont traversées par des barques d'une forme antique, et que si les lointains représentent la mer, les navires qu'on y aperçoit semblent porter la fortune d'Ulysse ou les aventures de Télémaque. Quant aux peintures d'Isaac Moucheron, elles furent souvent plus estimées que celles de son père, parce que, faites d'après nature, elles étaient plus sincères, sans être moins pittoresques. Elles ont d'ailleurs de la ressemblance avec celles de Van Bloemen. Bien qu'il sût parfaitement dessiner les figures, Isaac les laissa peindre quelquefois par Verkolie et par de Witt, et si l'on en juge par la *Chasse au cerf* du Musée de Bruxelles, il mérita cet éloge que fait de lui, dans

[1] *Collection d'imitations de dessins d'après les principaux maîtres flamands et hollandais, commencée par Ploos Van Amstel, Continuée par Josi.* In-folio. Londres, 1821.

l'Encyclopédie méthodique, un excellent appréciateur, M. Levesque : « Isaac Moucheron étonne par la variété et la vérité de son paysage. Sa couleur est celle de la nature ; la fraîcheur y est jointe à la force et à l'harmonie. » Ce maître aimable mourut à Amsterdam le 20 juillet 1744. Il emportait avec lui une manière, un style qui



LE MATIN

dans l'histoire du paysage de son pays ne devaient plus reparaître. C'en est fait, après lui, des ciels dorés, des campagnes historiques et de ces ruines de fantaisie dont les imitateurs de Claude et du Guaspre embellissaient volontiers leurs perspectives. Isaac Moucheron est le dernier paysagiste italien de la Hollande.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Il s'en faut bien que tous les musées et toutes les galeries particulières renferment des paysages de Moucheron. Les tableaux de ce maître dont les musées de Hollande et d'Allemagne possèdent quelques échantillons, n'ont guère passé la Manche et sont fort rares en Angleterre ; ils ne sont pas non plus très-communs en France.

Le MUSÉE DU LOUVRE n'en possède qu'un seul : le *Départ pour la chasse*. C'est celui dont nous avons parlé plus haut. Les figures sont d'Adrien Van de Velde. Il fut acheté pour Louis XVI en 1785.

MUSÉE D'AMSTERDAM. Un *Paysage* orné de figures et d'animaux, par Adrien Van de Velde.

MUSÉE DE LA HAYE. Un *Paysage très-étendu* ; il est traversé par une rivière et se termine par des montagnes. On y remarque, d'un côté de la rivière, un cavalier et une dame qui partent pour la chasse, accompagnés de leurs piqueurs et de leurs chiens ; de l'autre côté, des voyageurs qui ont fait halte pour laisser boire leurs chevaux. Ce tableau provient de la vente Muller, à Amsterdam — Un *autre Paysage*, moins important. Les figures sont ici de Lingelbach.

GALERIE DU BELVEDERE A VIENNE. *Paysage avec une rencontre de cavaliers;* les figures sont encore d'Adrien Van de Velde. Signé *F. Moucheron.*

MUSÉE DE BERLIN. *Paysage.*

En Angleterre nous ne trouvons guère de Moucheron que dans la galerie de Sir Robert Peel : celui que possédait cet illustre amateur représente une *Vue de jardin* (garden scene) où l'on voit une fontaine antique et de grands cyprès. Les figures y sont de la main d'Adrien Van de Velde.

Les dessins de Frédéric Moucheron sont recherchés et assez rares. Le contour en est arrêté à la plume et les ombres sont faites à l'encre de Chine. « Le feuillé des arbres, dit Josi, en est librement detaillé en forme ronde, et quoique le ton général de ces dessins soit moins piquant que celui de Hakkaert, l'exécution y ressemble beaucoup. » Cependant le prix des dessins de Moucheron, quelque beaux qu'ils soient, est relativement modéré. Ils n'excèdent guère, ajoute cet expert, quinze louis.

Frédéric Moucheron a gravé à l'eau-forte un paysage qui est fort rare, et dont Josi fait mention dans ses *Imitations de dessins.* C'est assez rarement aussi que les tableaux de Moucheron le père se montrent dans les ventes publiques.

VENTE RANDON DE BOISSET, 1777. *Un Jardin orné d'architecture.* On y remarque dix-huit figures sur des plans différents, peintes par Adrien Van de Velde : 3,400 livres; sur une toile de 2 pieds 2 pouces de haut et de 1 pied 10 pouces de large.

VENTE PRINCE DE CONTI, 1777. *Un Paysage et des rochers* sur lesquels sont plusieurs maisons ; au bas une tour, l'entrée d'une cour avec des murailles bordées par une pièce d'eau près de laquelle sont des moutons, des figures, un homme à cheval et deux vaches. Les figures et les animaux sont par Van de Velde. 1,000 livres. Deux autres paysages de Moucheron enrichis de figures et d'animaux par *François Boucher* (dit le catalogue). 470 fr. Il faut croire qu'il s'agit ici d'un tableau d'Isaac Moucheron, ou qu'à la rigueur François Boucher a pu peindre après coup dans un paysage du siècle précédent.

VENTE DE COSSÉ, 1778. *Un Soleil couchant.* A gauche, des masses de rochers au pied desquelles coule une rivière, au bas des chutes d'eau, dans une autre rivière au bord de laquelle trois pêcheurs tirent leurs filets. 171 fr. Un *Paysage* où l'on remarque un hussard à cheval poursuivant un cavalier qui paraît rejoindre des voleurs. Le ciel est nébuleux. Les figures sont de Lingelbach. 149 livres.

VENTE ROBIT, 1801. *Magnifique Paysage* offrant sur la droite l'entrée d'un parc où se rendent des personnages dans un carrosse attelé de quatre chevaux, et que des cavaliers vont rejoindre. A gauche, dans un chemin où frappe le soleil, diverses figures et quelques animaux d'Adrien Van de Velde. 56 sur 54 pouces, 3,300 fr.

VENTE LAPEYRIERE, 1817. Un *riche Paysage* offrant d'un côté des masses d'arbres légers, de l'autre une rivière qui serpente aux pieds de montagnes boisées. Le lointain est embelli par des indications de fabriques, le ciel clair avec de légers nuages. Des figures, des troupeaux sur un chemin frappé du soleil. Tableau de premier ordre. 5,050 fr.

VENTE ÉRARD, 1832. *Paysage traversé par une rivière.* Figures d'Adrien Van de Velde. 6,500 francs.

VENTE DUCHESSE DE BERRI, 1837. *L'Intérieur d'un parc.* Il est décoré d'édifices et d'un temple à colonnes. On y remarque des dames et des cavaliers assis sur l'herbe ou dansant au violon. Les figures par Adrien Van de Velde. 2,000 fr.

VENTE CASIMIR PERRIER, 1838. *Paysage.* Figures de Lingelbach. 1,000 francs.

VENTE CARDINAL FESCH, 1845. La *Tour en ruine*, vaste étendue de pays boisé et montagneux. On y distingue une dame montée sur un cheval blanc qui tient un parasol. Elle fait l'aumône à un petit garçon. Un villageois sur un âne chasse devant lui un mulet chargé. Deux moines gravissent une montée rapide au delà d'un pont, et ces deux figures sont de la main d'Helmbreker. 400 scudi, environ 2,700 fr. *Le Départ pour la chasse.* On y remarque des chasseurs, des dames, des valets et des chiens sur la terrasse d'un parc decoré d'une fontaine et de statues de marbre. 500 scudi, environ 3 300 francs.

Le tableau de F. Moucheron que possède le Musée du Louvre n'est pas signé. Nous avons trouvé sur un tableau de la galerie de Vienne sa signature que nous reproduisons ci-dessous; elle se détache en clair sur un fond sombre.



ISAAC MOUCHERON.

Les amateurs nous sauront gré sans doute de leur donner maintenant un aperçu de l'œuvre d'Isaac Moucheron, que Bartsch n'a point décrit.

1. *Af beelding...* ou représentation du bâtiment élevé sur le canal près du mail, à Amsterdam, par ordre des bourgmestres, pour recevoir la grande ambassade moscovite, le 29 août 1697 : dans la marge, à gauche : *J. Moucheron ad vivum delineavit et fecit...* Au-dessous, en deux lignes, l'inscription : *Af beelding. . den Augustus* 1697.

2. Grande pièce représentant la ci-devant ménagerie dite *Blauw-Jan* de la ville d'Amsterdam.

3-9. *Zaal Stuken...* ou peintures d'Isaac Moucheron dans les salons de la maison Mezquita : sept morceaux. Aux quatre premiers : *J. d' Moucheron* ou *J. d' Moucheron inventor pinxit et fecit*, différemment écrit ; ils sont numérotés de 1 à 4. Aux trois autres, au milieu de la marge : *J. d'Moucheron inv. et fecit;* ces dernières pièces sont sans numéros.

10-19. *Einige Landschappen...* Suite de dix paysages peints à Rome par Gaspard Poussin, gravés par *J. d'Moucheron*, à Amsterdam ; titre gravé sur un morceau de rocher placé au milieu du premier de ces morceaux ; aux autres, dans la marge à gauche : *G. Poussin, pinxit;* à droite : *J. d' Moucheron fecit* ; suite sans numéros.

20-45. Suite de vingt-six feuilles représentant des vues de Heemstede, dans la province d'Utrecht. Elles sont gravées par Moucheron d'après ses dessins. Le Cabinet des Estampes ne possédant pas cette suite, du moins en entier, nous n'en pouvons donner une plus ample indication.

46. Un paysage pittoresque où se voit au milieu un gros *moucheron.* Cette pièce est fort rare. Basan qui la mentionne, n'en dit pas autre chose ; nous ne l'avons jamais vue.

VENTE NEWMAN, 1778. *Deux paysages colorés* d'une composition très-agréable, dans lesquels on voit des fontaines où des femmes viennent puiser de l'eau. Dessins de 10 pouces sur 7.— 500 livres.





École Hollandaise — *Marines*

GUILLAUME VAN DE VELDE

NÉ EN 1633 — MORT EN 1707



C'est la mer, c'est la mer; la mer calme et sereine,
La mer aux premiers feux du jour,
Chantant et souriant comme une jeune reine,
La mer blonde et pleine d'amour,
La mer baisant le sable et parfumant la rive
Du baume enivrant de ses flots,
Et berçant, sur sa gorge ondoyante et lascive,
Son peuple brun de matelots.

Guillaume Van de Velde le jeune a peint la mer avec amour, et c'est pour cela qu'il est un artiste si supérieur. C'est pour cela que deux nations de marins, passionnées pour la mer, l'Angleterre et la Hollande, ont fait à Van de Velde la réputation d'avoir été le plus grand peintre de marines qui ait paru jusqu'à lui. Et, en effet, personne n'avait aussi bien observé l'agitation des vagues, leur brisement ou leur repos; personne n'avait mieux

connu l'allure et les habitudes des marins, le greement des navires et leur manœuvre et la variété de leur coupe, ce qu'ils ont de pittoresque quand ils sont groupés par le hasard, ou d'imposant quand ils sont isolés entre le ciel et l'eau, les lignes heureuses qu'ils présentent dans leurs raccourcis, lorsqu'ils se balancent lentement, prêts à fendre la mer. Personne n'a mieux senti le calme profond de l'Océan, ni mieux exprimé l'inexprimable émotion que donne l'aspect des horizons à perte de vue, image de l'infini.

Un talent si consommé ne se montra pas tout à coup dans la famille de Van de Velde. On croit qu'Adrien, le célèbre peintre d'animaux, et Guillaume, le jeune, étaient frères : cela est probable et, pour le dire en passant, il nous souvient d'avoir vu dans la galerie Bridgewater, chez lord Ellesmere, une *plage de Scheveningue*, dont la mer légèrement agitée, éclairée par les lueurs du soir, est peinte par Guillaume, et dont les nombreuses petites figures sont de la main d'Adrien : ce qui semble confirmer la fraternité ou du moins la parenté qui a dû exister entre ces deux artistes homonymes. Ce qui est certain, c'est que le vieux Guillaume Van de Velde, père du grand peintre de marines, était lui-même un dessinateur étonnant, dont il convient de dire ici quelques mots, puisqu'aussi bien nous n'aurons pas une autre occasion d'en écrire. Il était de Leyde où il naquit en 1610. « Comme il aimait à voyager sur mer, dit Houbraken, il trouva moyen d'entrer au service des États sur un petit vaisseau léger qui servait à porter les ordres à la flotte. Connaissant à fond la construction des navires, leurs agrès, leur voilure, il entreprit de dessiner à la plume, sur du papier ou sur des toiles blanches, tous les vaisseaux de la rade, grands et petits, et finit par réunir sur une seule toile des flottes entières. Dès qu'il entendait parler d'un combat qui allait se livrer, il s'embarquait aussitôt dans l'unique but d'assister à l'action et d'en représenter les mouvements avec plus de vérité. Pour utiliser ses talents et son courage, les États de Hollande firent équiper un brick avec ordre à celui qui le commandait de se porter sur tous les points que Van de Velde désignerait. On vit alors notre dessinateur courir bravement les périls d'un combat naval, aller et venir, se trouver au cœur de la flotte ennemie et regagner son poste. L'amiral Opdam fut surpris de voir un homme exposer sa vie pour acquérir une autre gloire que celle des armes. Il fit dîner Van de Velde à son bord, et ce fut le jour même, deux heures après que Van de Velde se fut retiré, que le vaisseau amiral sauta en l'air. En 1666, le dessinateur des États fut présent à la bataille navale que les Anglais et les Hollandais se livrèrent, en vue d'Ostende, sous les ordres de Monk et de Ruyter; bataille terrible qui dura trois jours et où les deux flottes ne firent pas un mouvement qui ne fût dessiné par Van de Velde avec une exactitude trouvée surprenante. Ces dessins, faits par ordre des États-Généraux, répandirent un grand jour sur la manœuvre et la conduite de leurs officiers. Il parait même que le bruit en vint jusqu'aux Anglais. Charles II appela Van de Velde à son service, et, après la mort de ce prince, il continua sous Jacques II et pour sa cour ces dessins officiels que les circonstances rendaient parfois doublement précieux. Il mourut à Londres en 1693 et y fut enterré dans l'église Saint-Jacques, au quartier de Piccadilly.

Tel fut le pere du peintre de marines dont nous écrivons l'histoire. La passion de celui-ci pour la mer et les vaisseaux, son érudition nautique étaient, comme on le voit, héréditaires. Guillaume Van de Velde, le jeune, naquit dans la même ville qu'Adrien, à Amsterdam, en 1633. Son vrai maître fut un peintre estimé, un graveur des plus habiles, Simon de Vlieger qui pratiquait le genre des marines. Le vieux Van de Velde n'avait pu enseigner à son fils que les éléments du dessin, car il ne s'était adonné que fort tard à la peinture et n'y avait que médiocrement réussi. Le choix qu'il fit de Simon de Vlieger était excellent; aussi les premières *marines* que le jeune homme envoya au vieux Guillaume, alors au service de la cour de Londres, étonnèrent toute la cour. Le roi Jacques II en fut si content qu'il fit venir le jeune peintre à Londres en lui offrant une pension considérable. Du reste, comme la plupart des grands artistes, Guillaume Van de Velde atteignit tout de suite à ce haut degré de perfection qui devait illustrer sa mémoire. On a des tableaux signés de lui à la date de 1657, lorsqu'il était dans sa vingt-quatrième année, et même antérieurement à cette date, qui sont des ouvrages exquis, sans aucun reproche, sans manière, de vrais chefs-d'œuvre où l'art est caché et la nature présente. Et, dès le principe, il laissa voir ses préférences pour la représentation des *calmes*, de ces eaux tranquilles, aplanies, que font à peine sourire les haleines du vent et qui, par un ciel pur, sous la clarté du soleil, ressemblent à un tapis de lumière légèrement plissé sur ses bords.

Avec bien peu de chose, Van de Velde faisait des merveilles. Sans disposer des nobles éléments que mettait en œuvre le génie de Claude Lorrain, sans avoir sous les yeux ces palais italiens dont les colonnades avancées servaient de coulisse aux *marines* du grand peintre français, Guillaume Van de Velde savait repousser le fond de sa toile, et faire fuir l'Océan depuis le rivage jusqu'où l'horizon confine au ciel. Cette ligne plane de l'horizon opposée à des montagnes de nuages arrondis; la raideur des mâts et des haubans rachetée par la courbe des voiles plus ou moins enflées et par la cambrure des navires, telle est la simple combinaison qui suffit à Van de Velde pour intéresser l'œil même de ceux qui n'ont jamais vu la mer. Si quelquefois un banc de



LE CALME.

sable, un groupe de pêcheurs ou la tête d'une jetée en pilotis forme le repoussoir de sa composition, le plus souvent il ne commence son tableau qu'au second plan, et ne met au premier que les ondes un peu émues ou une bouée que ballotte la marée montante... de sorte que la plupart de ses toiles paraissent avoir été peintes, non pas du rivage, mais sur le pont d'un vaisseau à l'ancre. Eh bien! avec des moyens en apparence si bornés, Guillaume Van de Velde a produit de ravissants tableaux, aussi piquants à l'œil que doux pour la pensée, et ces tableaux font la joie de ceux qui aiment la peinture, les délices de ceux qui aiment la mer.

Le secret de ces impressions, c'est la vérité, la vérité poursuivie, rendue avec amour. Grâce aux plus persévérantes études, Van de Velde a possédé au plus haut degré possible chacune des parties dont se compose le talent d'un peintre de marines. Les vaisseaux? il en connaissait à fond la manœuvre; il en savait par cœur les sabords, les poulies, les voiles, les cordages. Les distinguant au premier coup d'œil, lui-même, il les faisait distinguer dans sa peinture par la diversité de leurs formes, oblongues, sveltes, ventrues ou aplaties, par la

différence de leur mature et la grandeur des huniers, par les nuances de leurs voiles, tantôt d'un blanc écru, tantôt rembrunies et bistrées. Mais ce n'était pas seulement à ces détails qu'il les faisait reconnaître, c'était à l'ensemble, à l'allure générale, au *caractère*, car il n'y a pas une seule espèce de navires qui n'en ait un bien tranché. Aussi comme il sentait, comme il exprimait bien la majesté des vaisseaux de ligne, l'élégance des frégates, la magnificence des yachts de l'amirauté, l'agilité des bricks, la coquetterie d'une goëlette, la rudesse d'un chasse-marée.

Les figures? Van de Velde les dessinait avec une naïveté charmante et les touchait avec beaucoup d'esprit. C'est même un des côtés par où il est supérieur à Backuysen. Il avait si longtemps pratiqué les gens de mer! Il avait tant de fois observé leurs gestes, leurs mouvements, leur pied marin et cette attitude particulière que donne à la longue le continuel roulis des vaisseaux. Quant aux eaux de la mer, c'était à les peindre qu'il excellait surtout. La mer était pour Guillaume Van de Velde une maîtresse adorée; il en aimait les caprices, la mobilité fantasque, les caresses et la fureur. Cependant son humeur personnelle, son tempérament lui faisait préférer les moments de calme. C'est alors qu'il imite les eaux de la mer avec un talent vraiment magique, soit qu'elles présentent ces rides légères, cette faible ondulation qu'on appelle en Hollande *Kabbeling*, et qu'elles viennent mourir à petit bruit sur le sable fin du rivage, soit que, plus agitées, elles soulèvent des franges d'écume qui se détachent avec des nuances nacrées sur le flanc brun des navires. Ses eaux, transparentes et vraies, ne sont pas d'un ton cru de vert et de bleu comme celles de la Méditerranée; elles sont jaunâtres et blondes comme les mers du Nord; la teinte en est généralement froide, à moins qu'elles ne soient réchauffées par un rayon doré du soleil couchant.

Ajoutons que ces belles marines de Guillaume Van de Velde sont couronnées par des ciels resplendissants de lumière, légers, argentins et vraiment séparés de l'œil par les plaines incommensurables de l'air. Les nuages qui jouent nécessairement un si grand rôle dans ces sortes de tableaux, puisque de la forme que leur donne le peintre dépendent l'agencement des lignes et leur agréable variété, les nuages, disons-nous, sont dans les tableaux de Van de Velde, d'une beauté rare. Non seulement les groupes en sont heureux, adroitement contrastés; non seulement la tournure en est bien choisie et ils ne sont jamais d'une bizarrerie insignifiante; mais ils paraissent d'une admirable légèreté : on les voit se mouvoir comme ceux qui traversent les *paysages* de Ruysdael et quand leurs bords éclairés franchement par le soleil les enlèvent sur un fond d'azur, on croit sentir que ce fond va disparaître sur un point, pour reparaître bientôt sur un autre. Mais aussi quelle observation profonde, constante, et que de soins pour arriver à une telle perfection! « Personne, dit Gilpin[1], n'a mieux connu les effets du ciel ni ne les a étudiés avec plus d'attention que Van de Velde le jeune. Il n'y a que quelques années que vivait encore un vieux batelier de la Tamise qui l'avait souvent conduit dans son bateau sur les différentes parties de la rivière, pour observer les apparences variées du ciel. Cet homme racontait que Van de Velde sortait par toute espèce de temps, beau ou mauvais, et qu'il prenait avec lui de grandes feuilles de papier bleu qu'il couvrait de noir et de blanc. Un artiste sentira facilement l'intention de ce procédé. Van de Velde appelait, dans son langage hollandais, ces expéditions *going a showing*, aller faire la revue du ciel. »

Horace Walpole, dans ses *Anecdotes sur la peinture*, nous apprend que la pension donnée par Charles II à Guillaume Van de Velde le jeune, était de cent livres sterling comme celle de son père. Un antiquaire, M. Riwalson, trouva même, au siècle dernier, l'original du sceau privé qui établissait les pensions du père et du fils, et communiqua ce précieux manuscrit à M. Vertue, qui avait rassemblé les materiaux avec lesquels Walpole a fait son livre. On y voit que Guillaume le père devait dessiner pour l'usage particulier du roi, moyennant cent livres par an, les batailles navales (*sea-fights*), et que Guillaume le jeune était chargé de *passer en couleur* les mêmes dessins, aux mêmes conditions. Les termes de cette ordonnance de comptant[2] semblent dire que le fils

[1] William Gilpin, *Trois essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques et sur l'art d'esquisser le paysage. Traduit de l'anglais par M. de Blumenstein. Breslau,* 1799. Cet opuscule est excellent et rare.

[2] Il n'est pas sans intérêt de rapporter ici les propres termes de cette ordonnance : « Charles, the second, by the grace of « God... etc. Whereas wee have thought fit to allow the salary of one hundred pounds per annum unto W. Van de Velde the

n'était occupé que du coloriage des dessins du père; mais peut-être faut-il interpréter autrement ces expressions *putting into colours*, et croire qu'elles se rapportent au talent qu'avait Guillaume le fils de peindre des marines, quand le père ne savait que les dessiner. C'est en l'année 1675, que fut constituée aux Van de Velde cette double pension, et cette date est précieuse, puisqu'elle nous indique à peu près l'époque où le peintre dut quitter Amsterdam pour venir s'établir à Londres. Il avait alors quarante-deux ans.

La résidence que le père et le fils s'étaient choisie à Londres était on ne peut plus favorable aux exigences de leur art et d'accord avec leurs habitudes. Logés à Greenwich, sur la Tamise, ils avaient sans cesse devant les



LA FLOTILLE.

yeux l'immense et continuel mouvement de navires qui se fait en cet endroit du fleuve. Aussi quelle connaissance approfondie de tous les usages nautiques, des moindres formalités de la mer! Quelle exactitude et que de charme dans l'observation de ces détails! On peut dire de Van de Velde, au sujet des vaisseaux, ce que l'on dit de Ruysdael au sujet des arbres. De même que le grand paysagiste ne met point le feuillé d'un frêne sur

« elder for taking and making draughts of seafights; and the like salary, of one hundred pounds per annum unto W. Van de « Velde the younger, for putting the said draughts into colours, for our particular use; our will and pleasure, and we do hereby « authorize and require you, to issue your orders for the present and future establishment of the said salaries to the afore said « W. Van de Velde and W. Van de Velde the younger, to be paid unto them and either of them, during our pleasure, and for so « doing these our letters shall be your sufficient warrant and discharge Given unde our privy-seal at our pallace of Westminster, the 20th day of february in the 26th year of our reign. » *Anecdotes of painting in England. London*, 1762-63. — Charles II ayant commencé à dater son règne de l'année 1649, où périt Charles Ier, la vingt-sixième année, dont il est parlé ici, doit etre prise pour 1675.

les branches d'un tilleul, de même l'excellent peintre de *marines* n'attacherait pas les voiles d'une goëlette à la mâture d'un brick. C'est faire, pour ainsi parler, tout un cours de navigation que de parcourir l'œuvre de Van de Velde.

Ici c'est une *frégate en partance*[1]. Le vent paraît fraîchir, mais la mer, quoiqu'un peu agitée, déroule dans l'immensité ses rassurants horizons. Un vaisseau à trois ponts est à l'ancre. Sur le second plan une frégate armée, toutes ses voiles dehors, s'apprête à gagner le large. L'aurore est levée; un ponton couvert de passagers fait force de rames vers la frégate, qui n'attend pour partir que leur arrivée. Au loin apparaissent des navires de différentes grandeurs, qui vont se dérober à la vue. La frégate qui fait l'objet du tableau, est dessinée et peinte avec une complaisance rare en ses menus détails. Et cette complaisance, qui serait déplacée dans la représentation d'une tempête, devient ici une qualité charmante; car si vous êtes, comme le peintre, un des spectateurs de la rive, si vous n'avez aucun ami, nul un intérêt de cœur sur la frégate qui va s'enfoncer dans les profondeurs de l'espace, il est naturel que vous admiriez toutes les beautés des navires, les sculptures dont il est orné à l'avant, l'ordre qui règne partout, le poli des mâts, les agrès, le cuivre de la carène qui étincelle en reflets d'or; en un mot, tout le harnachement de ce coursier de bois et d'airain qui, avant de traverser les mers, s'est lustré et fait beau pour le départ. — Là c'est un superbe yacht de l'amirauté, sculpté aux armes d'Amsterdam, portant pavillon amiral à l'arrière. Il passe entre deux vaisseaux de guerre qui le saluent d'un coup de canon et auxquels il rend le salut. Van de Velde imite ici parfaitement la vapeur blanche de la poudre. On la voit glisser sur la surface plane des eaux et promener sa masse arrondie qui contraste avec la ligne droite de la mer. De beaux nuages en se mouvant dans le ciel jettent sur l'Océan des ombres mobiles, et y produisent des oppositions piquantes. Les artifices du clair-obscur venant ainsi donner de l'animation à une scène où tout demeure tranquille, l'œil est réjoui, l'attention est éveillée, sans que l'âme du spectateur soit tirée du calme profond que le peintre a voulu lui inspirer.

Mais tout à coup le soleil se couvre, la mer, si gaie tout à l'heure, commence à mugir; le vent gronde et déjà une longue zone de nuages sombres et noirs semble unir l'eau et le ciel; voici venir du nord-ouest un ouragan furieux. Nous sommes à l'entrée du Texel. Des navires grands et petits luttent contre la violence du vent, et s'efforcent de gagner le port. Parmi ces vaisseaux passe un paquebot éclairé par une lueur instantanée du soleil et éclaboussé par les vagues écumantes. Un autre rayon intermittent du soleil fait voir les côtes unies de la Hollande, dont le ton gris et délicat fait opposition aux sombres couleurs du reste; et ici la touche du peintre est d'accord avec le caractère du sujet. Ce n'est plus l'exécution complaisante et perlée des tableaux qui représentent des *calmes*, c'est un pinceau plus franc et plus large qui déchire les nuages, blanchit les voiles, exprime hardiment l'écume des flots et s'agite enfin comme la mer.

Il faut le dire, cependant, c'est par exception que Guillaume Van de Velde a peint la tempête; encore l'a-t-il représentée de préférence quand elle est sur le point d'éclater. Ce sont plutôt les approches de la tempête que la tempête elle-même, et peut-être est-ce bien là le côté le plus poétique, parce que l'imagination du spectateur s'échauffe alors et se remue pour terminer la scène. Ainsi, dans un des huit tableaux que renferme le cabinet de sir Robert Peel, on voit une mer fortement soulevée sur laquelle un nuage suspendu très-bas jette des ombres noires, qui menacent d'une façon terrible de pauvres barques de pêcheurs, et qui, suivant la remarque de M. Waagen, rappellent fortement ce vers d'Homère : *Et du haut des cieux la nuit plongea sur la terre.* On ne peut se défendre d'un grand sentiment d'anxiété à la vue de ces frêles bateaux agités entre le nuage qui descend et les vagues qui montent. Mais, encore une fois, Van de Velde sort de sa nature quand il représente la tempête; il est plus fidèle à son humeur en peignant la mer calme. C'est devant ces tranquilles plaines qu'il se plaît à mettre en œuvre les simples éléments de ses grands effets, la ligne de l'horizon, les nuages formant comme des chaînes de montagnes et la voilure de quelques bâtiments. D'autres ont cherché dans leurs compositions à remplir l'espace; Van de Velde, lui, cherche à le peindre. Ouvrir l'immensité dans une toile de chevalet, dérouler l'infini sur une surface plane, telle est sa préoccupation, ou plutôt tel est son génie. Pour

[1] Ce tableau faisait partie de la vente Héris de Bruxelles, on le nommait au catalogue le *Zuiderzée*

cela il a passé sa vie sur l'eau; il s'est fait un atelier des mouvantes chaloupes qui le conduisaient en pleine mer pour voir de près calfater le vaisseau de Ruyter [1], ou sur lesquelles il descendait la Tamise pour aller rendre sa visite presque quotidienne à ses amis familiers: les flots de l'Océan. Aux yeux de Guillaume Van de Velde, la mer n'est point le personnage classique et convenu que l'on peut se représenter par un Dieu vénérable à la barbe limoneuse; c'est l'Océan tel que la nature le fit, avec toutes les passions d'un être animé, avec toute l'irritabilité d'un monstre aveugle, avec la sensibilité et les apparences de la vie.



GROS TEMPS.

Cependant le titre que l'artiste hollandais avait reçu du roi Charles II et la pension qui lui était assurée, le forçaient de temps à autre à peindre des tableaux officiels, des flottes rangées non plus pour le plaisir des yeux, mais selon les hiérarchies de l'ordonnance; des vaisseaux qui, pour se conformer à la vérité historique, devaient avoir telle fonction, être représentés dans tel ou tel moment. On voyait et on voit encore plusieurs de ces tableaux au palais de Hamptoncourt. Horace Walpole nous apprend qu'au palais de Buckingham se trouvait la *bataille de Solebay*, que Van de Velde le père avait peinte d'après nature ou pour mieux dire *ad vivum*, ayant installé son chevalet dans un bâtiment léger, par ordre du duc d'York [2]. Weisbrod, le capitaine Baillie et beaucoup de gravures anglaise nous ont conservé quelques-unes de ces compositions, tant du père que du fils,

[1] C'est le sujet d'un des plus piquants tableux de Guillaume Van de Velde.

[2] ... Several are at Hampton court and at Hinchinbroock. At Buckingham house was a view of Solebay-fight with a long inscription... (Van de Velde, by the order of the duke of York, attended the engagement in a small vessel). *Anecdotes of painting*.

compositions si peu faites d'ailleurs pour mettre en lumière le génie du peintre. Un jour Van de Velde peignit la jonction des deux flottes anglaise et française, à l'endroit où le roi Charles II vint les voir, et où il était lui-même représenté montant à bord de son yacht. Le même Horace Walpole rapporte [1] que « deux commissaires de l'amirauté convinrent de demander au roi la permission de couper en deux le tableau et d'en prendre chacun leur part. Le peintre, en présence duquel se concluait ce spirituel traité, s'empressa d'emporter sa peinture, et la tint cachée jusqu'à la mort du roi Charles. A cette époque, il l'offrit au marchand d'estampes Bullfinch (de qui M. Vertue tient l'histoire), pour quarante livres sterling. Bullfinch prit le temps d'y penser; mais étant revenu chez le peintre pour terminer l'affaire, il trouva le tableau vendu pour cent trente guinées. Ce tableau passa plus tard entre les mains de M. Stone, marchand retiré, dans le comté d'Orford. »

WEISBROD.

Les célèbres ventes des cabinets de Choiseul, de Neyman et de Poulain firent connaître au dix-huitième siècle le nom de Weisbrod, et ce nom ne saurait être oublié parmi ceux des graveurs qui méritent d'être encadrés dans l'*Histoire des Peintres*. Charles Weisbrod, dessinateur et graveur à l'eau forte, né à Hambourg en 1754, vint fort jeune à Paris non pour y apprendre la gravure qu'il pratiquait déjà, mais pour se perfectionner dans cet art sous la conduite de Jean-Georges Wille, qui était alors le maître par excellence. Le talent de ce jeune homme consistait à saisir l'esprit d'un tableau, et à le rendre vivement dans une rapide eau forte. Il était donc tout à fait propre à exécuter ces estampes libres et hâtives qui sont destinées à faire valoir l'original qu'elles n'ont cependant pas la prétention de traduire. Weisbrod se plaisait à ces sortes d'ébauches et y excellait. Dans la suite de gravures qui composent le cabinet Choiseul, les siennes et celles de Dunker sont en ce genre les meilleures, et de beaucoup. Il grava, par exemple, les deux paysages dessinés par Adrien Van de Velde, *Scènes de Bergerie*, comme on disait alors, et il le fit d'une pointe spirituelle, fine, trop fine peut-être. Ruysdael, Karel Dujardin, Pynaker, Weirotter, tous les paysagistes, tous les maîtres surtout qui ont senti le pittoresque, il les rendait avec beaucoup de bonheur; on peut lui reprocher pourtant de n'avoir pas suffisamment grossi les travaux du devant, de manière à bien distinguer les divers plans de la composition.

Plus précis que Saint-Non, Weisbrod donne moins aux hasards du *grignotis*; sa pointe reconnaît et sent la forme des objets sur lesquels on la voit courir. Ses tailles rompues, courtes et tremblées en apparence, mais dirigées par une main savante et sûre, expriment à merveille les murailles dégradées, les pierres disjointes et couvertes de mousse, les plantes grimpantes et en général la capricieuse végétation des ruines. On en peut citer pour preuve sa jolie toile d'après Alex. Kierings, qui se trouve dans le catalogue des dessins de Neyman, imprimé en 1766.

Ces légères improvisations de Weisbrod conviennent aussi à reproduire l'aspect des sites agrestes, des campagnes accidentées; elles s'adaptent aux collines crayeuses d'un Ruysmans et à ses terrains écorchés; aux broussailles d'un Waterloo, aux troncs inégaux et tourmentés d'un vieux chêne de Ruysdael, interrompu par des touffes de feuillages, aux larges plantes qui tapissent toujours les premiers plans d'un paysage de Pynaker, et enfin à ces tertres sablonneux, mêlés de cailloux et de graminées, que Wynants et après lui Adrien Van de Velde peignaient avec tant d'amour et de grâce, Weisbrod a bien soin alors de ménager du noir au blanc, des transitions de points imperceptibles, pour rendre ces passages adoucis que forment dans la nature les pousses de l'herbe au milieu des terrains sablonneux.

En général, le défaut de Weisbrod est de n'avoir point mis assez de variété dans les grosseurs de la taille. Il est à remarquer aussi que ses masses d'arbres ressemblent quelquefois à des décorations de théâtre qui s'enlèvent sur le ciel en silhouette plate: je veux dire qu'on désirerait autant de relief dans les milieux qu'il y a de précision et de finesse dans les contours. Weisbrod a aussi gravé de petites planches d'après Paul Potter, et il n'y a jamais manqué la physionomie des bêtes, la véritable et profonde expression de l'original.

Retiré à Hambourg vers l'année 1780, si l'on en juge par la date de ses estampes, Weisbrod y grava des paysages de sa composition, mais il ne put se défendre d'imiter les maîtres qu'il avait traduits. Il arrangea des ruines dans le goût de Breenberg, des pastorales dans la manière de Berghem; mais on peut dire au sujet de ses inventions ce qu'en disaient Huber et Rost, qu'il avait fait espérer davantage de ses talents. Weisbrod ne sut jamais terminer une estampe; Daudet, Bequevauvillers et le célèbre Lebas achevèrent au burin plusieurs de ses eaux-fortes, notamment la *Fuite en Égypte* d'après Teniers, des paysages d'après Ruysdael et Pynaker, et deux *Vues des environs de Meinen*, de sa propre composition. Weisbrod mourut sans doute à Hambourg vers la fin du dix-huitième siècle. On peut dire de lui qu'il n'eut de son talent que la fleur.

(Ch. Bl.)

[1] « ... Two commissioners of the Admiralty agreed to beg it of the king, to cut it in two, and each to take a part. The painter, in whose presence they concluded this wise treaty, took away the picture and concealed it, till the king's death, when he offered it to Bullfinch the printseller (from whom Vertue had the story) for fourscore pounds. Bullfinch took time to consider, and returning to the purchase, found the picture sold for 130 guineas. Afterwards it was in possession of M. Stone a merchant retired into Orford-shire. » *Anecdotes of painting... ubi supra.*

Guillaume Van de Velde mourut à Londres en 1707, comme le constate l'inscription suivante :

Gulielmus Van de Velde junior,
Navium et prospectuum marinarum pictor,
Et ob singularem in illâ arte peritiam
A Carolo et Jacobo secundo magnæ Britanniæ regibus
Annuâ mercede donatus
Obiit 6 april. A. D. 1707,
Ætatis suæ 74.



VENT FRAIS.

« On estime dans ce peintre, dit Lebrun, le transparent de sa couleur, qui est douce et vigoureuse; ses « vaisseaux sont dessinés avec précision, ses petites figures sont touchées avec esprit, ses ciels sont clairs, ses « nuages très-variés semblent rouler dans l'air. » — On peut ajouter ici que les nuages de Guillaume Van de Velde sont semblables à ceux de Ruysdael; ils en ont les belles formes, les masses agréables, contrastées et pittoresques sans affectation de singularité; ils en ont aussi le mouvement et la légèreté; alors même qu'ils paraissent chargés de pluie, ils ne sont jamais lourds et on les sent poussés par le souffle du vent. — « Guillaume Van de Velde, continue Lebrun, est le premier qui ait présenté au naturel les eaux calmes, les « cieux, les barques de pêcheurs, les vaisseaux et généralement tous les spectacles que la mer peut offrir. Il est « un modèle désespérant pour ceux qui veulent suivre ce genre. Ses tableaux sont aussi rares que précieux. On « a connu dans le cabinet de Lublin une *mer calme* couverte de vaisseaux, que M. de Boisset acheta 20,000 liv.

« Ses petits tableaux de ton fin et argenté, qui se voient dans les cabinets choisis, se vendent 5 à 6,000 liv. » — Ils se vendraient aujourd'hui le double et le triple de cette somme. — Van de Velde, dans son vieux temps, a « peint en Angleterre beaucoup de combats historiques qui sont d'un ton rougeâtre et peu précieux; aussi les « distingue-t-on en Hollande sous le nom de *faire anglais*... »

Les Anglais professent pour Guillaume Van de Velde, le jeune, une admiration qui n'a pas de bornes. L'illustre Président de l'Académie de Londres, sir Joshue Reynolds, disait en parlant du fameux peintre de marines : qu'il pourrait naître un autre Raphael, mais qu'on ne verrait jamais plus un autre Guillaume Van de Velde. L'exagération d'un tel mot eût suffi peut-être, chez un peuple porté à l'enthousiasme, pour immortaliser le peintre qui en fut l'objet, si d'ailleurs ses ouvrages n'eussent été réellement admirables. Plus complet que Backuysen, aussi fin que Dubbels et aussi argenté; plus lumineux et plus puissant que Van Goyen, supérieur à Bonaventure, Guillaume Van de Velde a occupé la première place dans l'art pour les représentations de la mer, jusqu'au jour où la France vit éclater le génie de Joseph Vernet. Si le grand peintre de ces tempêtes qui faisaient frissonner la plume de Diderot, fut moins exact que Van de Velde dans les détails, il fut plus émouvant et plus dramatique. Il put oublier parfois d'amarrer une corde ou de carguer une voile, mais il sut remuer fortement l'âme du spectateur en faisant intervenir les sentiments humains dans le spectacle des naufrages, des incendies, des tempêtes et de toutes les catastrophes qui attendent le navigateur. Le héros de Van de Velde ce fut la mer, le héros du peintre français ce fut l'homme. A ce trait seul on peut reconnaître la différence qui existe entre les deux écoles : celle de Hollande toujours occupée de la nature, celle de France toujours en peine de l'humanité. De nos jours aussi, et au moment où nous écrivons, la mer a trouvé des peintres qui l'ont vue à travers le prisme d'une poésie nouvelle. A la charmante bonhomie de Van de Velde, à cet accent d'exquise vérité qui le caractérise, Théodore Gudin ajoute encore je ne sais quelle magie étonnante; il dispose à son gré du brouillard et du soleil; et l'on dirait que, fouillant les profondeurs de la mer, il en fait sortir tout un écrin de perles, d'émeraudes et de diamants. Van de Velde, sans plonger aussi loin dans le sein de la nature, n'en a pas moins su faire des chefs-d'œuvre. Voyez ce bâtiment de guerre qui tire le canon d'arrivage et diminue de voiles : l'équipage est en mouvement; une chaloupe de pilote se dirige vers le vaisseau, la mer n'est agitée que par le retour de la marée que des pêcheurs attendent pour mettre leurs barques à flot; le tableau est délicieux. L'amateur de peinture en admire la clarté grise, les lignes heureuses, le beau ciel, la touche ferme et fine, et le clair obscur bien entendu. Mais si des gens de mer voient cette *marine*, elle réveillera leurs plus doux souvenirs, elle aura pour eux un charme tout particulier, parce que les navires de Van de Velde semblent exhaler la forte et saine odeur du goudron, et respirent ce pénétrant parfum de genièvre poivré qui réjouit le cœur des marins.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

M. John Smith dans son *Catalogue raisonné des ouvrages des peintres les plus éminents*, porte à 262 le nombre des tableaux connus de Guillaume Van de Velde, dont les sept huitièmes sont dans les galeries privées de l'Angleterre, la patrie adoptive du peintre.

En suivant un autre ordre de classification que celui, très fatigant, choisi par l'auteur du catalogue que nous venons de citer, nous allons décrire l'œuvre du grand artiste qui nous occupe. Parcourons d'abord les galeries publiques.

Musée du Louvre : On n'y voit rien de ce maître, ce qui est une lacune infiniment regrettable que nous signalons au zèle des administrateurs de ce grand établissement, car nous ne pensons pas que, bien que signée et datée de 1653, on veuille considérer comme un tableau digne du Louvre et de l'artiste, la *Marine par un temps calme* que ce musée possède; si c'était ici le lieu de discuter cette question nous établirions, par plus d'une raison, que c'est là un ouvrage de Simon de Vlieger, son maître.

Musée d'Amsterdam : Six tableaux de Guillaume Van de Velde : la prise du vaisseau anglais *The Royal Prince*; celle de quatre vaisseaux de ligne ; ces deux tableaux, qui font pendant, sont considérés comme des productions très achevées de ce peintre célèbre. — *Vue d'Amsterdam*, œuvre capitale, deux *calmes* et une *mer agitée* avec des vaisseaux à la voile.

Musée de La Haye : deux marines temps calme.

Pinacothèque de Munich : Van de Velde y est représenté par deux tableaux : une tempête et un temps calme.

Dulwich-College, célèbre galerie près Londres : on voit quatre tableaux de Van de Velde : trois marines au temps calme et une au vent frais.

Hamptoncourt. Ce palais, si riche en tableaux de maîtres de toutes les écoles, renferme huit ouvrages de Guillaume Van de Velde : une marine, dans la pièce appelée *Galerie de Sa Majesté*. Dans la *Chambre de présence de la reine* on trouve du même artiste : deux combats de mer entre les Anglais et les Hollandais, — une mer calme, — trois incendies de flottes, — la flotte anglaise attaquant la flotte hollandaise dans un port.

Voilà à peu près ce que l'on rencontre de ce maître dans les galeries publiques. Voyons maintenant dans les collections privées. C'est encore en Angleterre où Guillaume Van de Velde jouit d'une estime si grande et si bien méritée que se trouvent les plus beaux tableaux de cet artiste.

Chez le Duc de Devonshire : nous trouvons une marine au temps calme.

Villa Chiswick (duché de Devonshire) : une mer agitée couverte de navires, tableau chaudement éclairée et d'un effet piquant.

Collection de Sir Robert Peel : huit tableaux de Guillaume Van de Velde : une mer couverte de vaisseaux de guerre, de barques sur les plans éloignés et d'un caboteur sur le devant, beau tableau daté de 1657; — une mer calme : sur le devant une allège, et deux frégates dans le lointain, ce tableau est estimé 7,500 francs; — une côte avec plusieurs navires et figures, ce tableau porte le nom de l'artiste, il est daté de 1661, il a été payé 12,500 francs; — la côte de Schevelingen pendant que la mer est légèrement agitée : ce tableau est orné de nombreuses figures peintes par Adrien Van de Velde. C'est un des plus charmants tableaux de l'École hollandaise, il a été payé 20,000 francs; — une côte de Hollande de laquelle s'approche un bateau pêcheur, tableau fin, argentin et un des plus soignés du maître; — une vue de Texel pendant la pluie; — la mer violemment agitée; — un gros temps, tableau plein de vérité et d'un effet saisissant.

A la Galerie de Bridgewater, non moins célèbre que celle que nous venons de citer, il y a cinq tableaux de cet artiste favori des anglais : une vue de l'entrée du Texel pendant un ouragan furieux, ravissant chef-d'œuvre plein de poésie et de vérité; — un naufrage; — vue d'une côte pendant une mer entièrement calme; — Combat naval, le *Royal Prince* forcé de se rendre à la flotte hollandaise; ce tableau est d'une grande vigueur de touche et d'effet; — enfin la Prise du *Royal Prince*, exécution très-soignée dans les détails et d'un ton gris très harmonieux.

Collection de Sir Abraham Hume : un *Grand combat naval* entre les flottes anglaise et hollandaise, dans une mer légèrement frisée.

Collection de Lord Ashburton : *La Petite Flotte*, ce tableau, qui provient de la collection Talleyrand, est célèbre par le grand nombre de vaisseaux de toute espèce qu'on y voit immobiles sur la mer unie comme une glace.

Collection de M. T. H. Hope : deux *Mers agitées* de Van de Velde.

Nous en trouverions encore bon nombre d'autres dans les galeries particulières de l'Angleterre, mais à quoi bon multiplier ces citations, à l'occasion de tableaux surtout, qui passent avec le nom des possesseurs à leurs héritiers, et qui sont, comme ceux que nous voyons dans les galeries publiques, immobilisés, pour ainsi dire.

Il sera plus instructif pour le curieux de savoir la valeur attribuée aux tableaux de G. Van de Velde dans les ventes publiques.

Vente de M. de Julienne, 1767. — *Une Marine*, prix 1,059 liv. 19 s.; *Une autre*, 300 liv.

Vente Duc de Choiseul, 1772. — Trois tableaux de Guillaume Van de Velde : *Un calme*, avec plusieurs bâtiments à voiles, adjugé 879 liv.; — un autre, *Mer calme*, dans le fond quelques vaisseaux, sur le devant, auprès des sables, quelques barques de pêcheurs, 759 liv. 9 s.; — encore des *Eaux calmes*, au milieu desquelles on aperçoit une grande barque à voiles et dans le fond plusieurs bâtiments en rade, sur le devant un pilotis au bas duquel est un bateau avec plusieurs matelots, prix : 1,700 liv.

Vente Blondel de Gagny, 1776. — *Une Mer calme*, où sont plusieurs bateaux de pêcheurs et des vaisseaux à la voile, prix : 470 liv.

Vente Prince de Conti, 1777. — *Une Mer calme*, vaisseaux à la voile et chaloupes remplies de figures, 3,151 liv.; — une marine chargée de plusieurs bâtiments, 1,200 liv.; —

une autre, pendant du précédent, représentant également *une marine*, plusieurs barques de pêcheurs, des matelots marchant dans l'eau, 861 livres.

Vente Randon de Boisset, 1777. — *Mer calme*, chargée de vaisseaux et chaloupes montées d'un grand nombre de figures, prix : 8,051 liv. ;— *Une côte*, un homme marche sur le sable; des vaisseaux à la voile et une chaloupe, prix : 5,600 liv.

Vente Paillet, 1783. — *Vue du Texel*, divers bâtiments portant les premiers personnages de la magistrature des États de Hollande, dans le fond un grand nombre de bâtiments et de barques, prix : 2,400 liv.

Vente Lemalier, 1788. — *Vue d'une grande étendue de mer* où l'on voit des navires de toutes grandeurs ; sur le devant une barque qui est à flot et que deux hommes calfatent; plus loin, des gens de mer qui vont joindre un vaisseau à trois mâts qui tire le canon de départ, prix : 4,400 liv.

Vente Duc de Praslin, 1793. — *Vue d'une mer calme* couverte d'une flotte de plus de quarante navires, barques, yachts et chaloupes : 6,080 fr.

Vente Hoet, 1801. — *Vue du Texel*, la même que celle de la vente Paillet, prix : 3,010 fr.

Vente Van Leyden, 1804. — *Vue de mer temps calme*, bâtiments, barques marchandes et bateaux de passagers; plus de cinquante figures admirables de mouvement, prix : 801 fr.

Vente Solirène, 1812. — *Vue du Texel*, la mer est couverte de vaisseaux, barques et bâtiments de transport, provenant des ventes Paillet et Robert, prix : 3,001 fr.

Vente Clos, 1812. — *Grande étendue de mer par un temps calme* couverte d'une flotte considérable, à droite sur le devant un vaisseau de guerre qui tire un coup de canon, des officiers de marine se dirigent dans une barque à quatre rangs de rames vers d'autres vaisseaux auxquels un trompette annonce leur arrivée, prix : 12,010 fr.

Vente Laperière, 1817. — *Vue d'une mer calme*, provenant du cabinet Praslin, adjugé 9,000 fr.

Vente Laperière 1823. — *Marine* chargée d'un vaisseau de haut bord, de navires de commerce, de bateaux pêcheurs, 3,410 fr.

Vente Chevalier Érard, 1832. — *Vue du Zuiderzée, temps calme;* plusieurs gros navires de la Compagnie des Indes viennent d'entrer dans le golfe et se préparent à y jeter l'ancre, sur le second plan un vaisseau à deux ponts; des matelots exécutent les manœuvres de l'abordage : prix : 20,000 fr. ;— trois autres tableaux de ce maître figurent à cette vente : *Une flotte hollandaise* composée de douze navires, 2,510 fr. ; — *Une mer calme* couverte de vaisseaux de guerre, navires de commerce, yachts élégants, barques, chaloupes et canots, 5,003 fr. ; — enfin, *Vue d'un rivage de Hollande*, c'est l'heure du reflux, la mer vient de laisser engravée une barque que des pêcheurs sont occupés à remettre à flot, deux pêcheurs sur la plage, un chien qui aboie, un homme qui traîne un morceau de bois abandonné par la mer, une seconde barque est à sec sur le rivage, prix : 1,500.

Vente Duc de Berri, 1837. — *Mer par un temps calme*, plusieurs chaloupes dont une chargée d'un grand nombre de passagers, sont parties pour la pêche aux harengs, un vaisseau de guerre, un bateau mis à flot par des pêcheurs, 3,810 fr.

Vente Héris de Bruxelles, 1841. — *Le calme*, plusieurs chaloupes sont rassemblées sur les bords du *Zuiderzée*, une frégate à l'ancre, une petite barque avec des pêcheurs, un bateau cingle vers d'autres navires épars près la côte, 9,800 fr ; — *le Zuiderzée*, temps calme ; une frégate armée, voiles déployées, s'apprête à gagner le large ; deux pêcheurs près d'une chaloupe sont prêts à retirer leurs filets ; sur le deuxième plan, un vaisseau à trois ponts se trouve à l'ancre, 3,865 fr.

Vente Comte Perregaux, 1841. — *Combat naval*, trois flottes, française, hollandaise et anglaise sont aux prises ; là des matelots tendent des cordages ou des voiles, ici des hommes sont tombés à la mer, d'autres montent une chaloupe et la dirigent à force de rames vers un vaisseau amiral ; ailleurs on se bat corps à corps sur le pont, le canon gronde, les sabords vomissent la flamme et le fer, déjà l'incendie dévore l'intérieur d'un bâtiment. C'est la plus magnifique page de Guillaume Van de Velde, elle fut vendue : 22,100 fr.

Vente Tardieu et Héris, 1843. — *Vue d'une flotte en partance;* la mer est couverte de navires, vaisseaux de guerre, de commerce, barques, chaloupes, — provenant de la vente du Chevalier Érard (vendu 8,353 fr.); — un second tableau, *Mer calme*, sur le premier plan deux barques et un canot, les matelots sont sur le pont occupés à différentes manœuvres, à droite deux barques de pêcheurs près du rivage, deux navires de guerre au mouillage, dans le lointain quelques voiles, 10,050 fr.

Guillaume Van de Velde n'a point gravé, mais il a laissé de nombreux dessins, exécutés très spirituellement, à la plume et au lavis, quelques traits lui suffisent pour indiquer l'état de la mer, figurer un navire, faire mouvoir les nuages ; le musée du Louvre en possède deux représentant des marines ; ils proviennent de la Collection Mariette.

Guillaume Van de Velde a signé comme suit la plupart de ses tableaux.

An

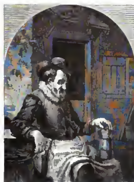


E. BOCOURT D. CHEVALIER SC.

École Hollandaise. *Conversations.*

FRANÇOIS MIÉRIS (LE VIEUX)

NÉ EN 1635. — MORT EN 1681



Gabriel Metsu nous a introduits déjà dans l'intérieur des appartements du riche bourgeois hollandais. Nous savons comment les dames s'habillent en leur négligé du matin, quelle robe de soie elles mettent vers le midi, pour prendre leur leçon de clavecin, et les visites que leur font alors les militaires galants ou les jeunes cavaliers vêtus de noir. François Miéris va nous montrer une seconde fois ce monde élégant, ce confort de la vie intime, ces meubles ouvrés, ces lustres polis, ces beaux verres où chatoient des liqueurs dorées; il va nous peindre, à sa manière, avec certaines nuances qui lui sont propres, des mœurs qui cependant ne furent point les siennes; car il y eut cela de singulier dans l'existence de François Miéris, que sa peinture traduisit des pensées délicates, quand ses habitudes ne l'étaient point. Ses œuvres, au lieu de trahir sa vie, la dissimulèrent.

Ce peintre célèbre était fils d'un lapidaire. Il naquit à Leyde, le 16 avril de l'année 1635. « Voyant son goût pour la peinture, dit Houbraken, son père le mit chez Abraham Torenvliet, fameux peintre sur verre et bon dessinateur. De là

il passa dans l'école de Gérard Dow, où en fort peu de temps il éclipsa ses compagnons et gagna par là l'affection du maître qui aimait à l'appeler *le prince de ses disciples*. Au bout de quelques années, le père de François Miéris le fit entrer chez Abraham Van Tempel, peintre d'histoire; mais il n'y demeura pas longtemps, son goût naturel ne lui permettant pas de suivre une autre manière de peindre que celle de Gérard Dow, manière extrêmement finie, qui demande une attention et des soins excessifs. »

C'était un homme d'un esprit ouvert et large qu'Abraham Tempel, à en juger par les tableaux que nous avons vus de lui à La Haye. Ses portraits en pied ont une grande tournure, et il était fait pour inspirer à Miéris le goût de la peinture historique, mais ce qui prouve que l'élève de Gérard Dow avait tout de suite reconnu son propre tempérament dans celui de son premier maître, c'est qu'il laissa échapper l'occasion qui s'offrait à lui d'agrandir son style, j'allais dire ses pensées. Il retourna donc chez Gérard Dow et continua de travailler sous ses yeux avec la modestie d'un élève, car l'influence de ce peintre était si grande sur l'esprit de Miéris que celui-ci recommençait à prendre ses conseils, bien qu'il fût assez habile déjà pour s'en passer. Cependant il y avait à Leyde des amateurs qui admiraient le disciple de Gérard Dow et lui exprimaient leur étonnement de ne pas le voir secouer la poussière des écoles, alors qu'il était lui-même passé maître. C'étaient des amis, il est vrai, qui lui tenaient ce langage, entre autres les sieurs Wredenburg, Gérards, et le professeur Silvius, et il aurait pu se défier de leurs éloges, mais l'un d'eux, Silvius, ne s'en tint pas aux louanges, il déclara au jeune peintre qu'il retenait d'avance tous les tableaux qui sortiraient de sa main, ou du moins qu'il demandait à les avoir par préférence, au prix qu'en donneraient les autres amateurs.

Une proposition aussi flatteuse détermina Miéris à peindre désormais chez lui, et bientôt, grâce à l'amitié de Silvius, il eut une éclatante occasion de se montrer. L'archiduc Léopold Guillaume aimait passionnément la peinture. Silvius lui persuada aisément de commander un tableau à François Miéris, lui promettant un chef-d'œuvre. Le peintre fit honneur à la parole de son ami. C'est alors en effet qu'il peignit le tableau si célèbre en Allemagne sous le nom de *la Marchande de soieries* (Die Seidenhandlerinn), et qui est vraiment un des bijoux de l'art. Tout ce que lui avait enseigné Gérard Dow, Miéris le mit dans cet ouvrage; il sut rendre parfaitement les riches étoffes dans la variété de leurs nuances et de leur aspect : le taffetas, le satin, le velours ; il sut ménager la lumière, comme il convient pour faire valoir les figures d'un *intérieur* et faire briller les objets les plus intéressants, tout en laissant le reste dans une ombre pleine de transparence et de profondeur ; par les artifices de son pinceau, on y pouvait reconnaître au premier coup d'œil les substances de diverse nature, le duvet des plumes comme le poli de l'acier; on y pouvait toucher du doigt le poil soyeux d'un épagneul aussi bien que la riche trame d'un tapis d'Orient. Miéris sut enfin donner aux acteurs d'une scène empruntée à la vie ordinaire toute la finesse d'expression nécessaire pour relever la simplicité d'un tel motif et ajouter du piquant à un intérêt aussi mince.

Le tableau destiné à l'archiduc représentait donc un magasin de soieries tenu par une jeune femme gracieuse et d'une beauté ravissante. Un gentilhomme élégamment vêtu, portant des plumes à son feutre et une épée au côté, est entré dans ce magasin ; mais voyant au comptoir une femme aussi belle, il ne peut s'empêcher de lui passer délicatement la main sous le menton, avec l'affable impertinence d'un grand seigneur, et tandis que la jeune dame, un peu embarrassée, rougit en souriant et continue d'étaler ses pièces de soie, le gentilhomme paraît moins occupé de la beauté des étoffes qu'il est venu choisir que des grâces de la femme qui les lui montre. Au fond du magasin, devant une haute cheminée, se tient un homme assis, qui est sans doute le mari jaloux de la marchande. Il a saisi du coin de l'œil le geste du gentilhomme, mais n'osant faire un éclat devant un aussi noble chaland, il se contente de menacer du doigt sa trop jolie femme, par un geste qui promet une scène pour la soirée. L'archiduc fut ravi de son tableau ; il le paya mille florins et fit proposer à Miéris une pension de mille riksdallers, s'il voulait se rendre à Vienne et y travailler pour la cour où ses ouvrages lui seraient largement payés. Miéris refusa poliment, en donnant pour excuse qu'il n'osait pas déplaire à sa femme, à qui ce voyage ne souriait point.

Depuis lors, le peintre de Leyde se vit recherché par tous les amateurs. C'était à qui aurait ses tableaux au poids de l'or. On se disputait son temps. Le sieur Corneille Prants, dont le fils était échevin de la ville de

Leyde, et qui avait lui-même pris quelques leçons de Francois Miéris, fit avec lui la convention de lui payer un ducat d'or par heure, pendant tout le temps qu'il mettrait à peindre un tableau qui représentait *un Evanouissement de jeune Fille.* Miéris exécuta ce tableau dans la maison même de Corneille Praats, le finit précieusement et n'y gagna pas moins de quinze cents florins. Le grand-duc de Toscane étant venu à Leyde, vit cet ouvrage et en fut si charmé qu'il en offrit à Corneille Praats trois mille florins ; mais l'heureux possesseur



LE SAVANT.

de cette fine peinture ne voulut à aucun prix s'en dessaisir, non plus que du portrait de madame Praats. Car il arriva pour ce portrait de famille ce qui n'est peut-être jamais arrivé : qu'on voulut l'acheter à tout prix du vivant même de l'original, comme si l'excellence du modelé et la distinction du faire eussent été suffisantes pour suppléer à l'intérêt de cœur.

Ne pouvant trouver aucun amateur qui consentit à lui céder un Miéris, le grand-duc alla rendre visite au peintre et choisit, parmi les tableaux qu'il trouva dans l'atelier à l'état d'ébauche, une esquisse fort jolie qu'il le pria de terminer au plus tôt : c'était une *Assemblée de dames.* Houbraken appelle quelque part Gabriel

Metsu un *peintre de sujets de modes.* Ce titre singulier pourrait cette fois s'appliquer à François Miéris, non pas cependant en mauvaise part; mais il est certain que les costumes, les étoffes, les accessoires ont ici une importance excessive. Si les figures étaient moins jolies, on pourrait croire qu'elles ne sont que le prétexte des casaquins de velours, l'occasion des jupes de satin et des fourrures. En effet, toutes les richesses du luxe, toutes les élégances de la mode s'étalent dans ce tableau, dont le fond laisse voir une galerie spacieuse et magnifiquement décorée où une dame et un cavalier promènent leurs galantes causeries. Ici une jeune fille, vêtue d'un manteau de lit en velours pourpre et fourré, se dispose à boire un verre de quelque fine liqueur, tandis qu'un page se tient devant elle avec une soucoupe d'argent. Là c'est une dame en satin blanc qui se lève, un luth à la main, comme pour en jouer. En face de ces dames aux nobles atours, Miéris avait peint un beau jeune homme couvert d'un manteau de velours noir. De somptueux tapis, de l'argenterie, un plat de confitures que mange à la dérobée un petit singe à moitié caché sous un rideau de taffetas retroussé, complétaient une composition qui n'avait pas coûté, on le voit, de grands frais d'imagination; mais le rendu de chaque objet était merveilleux, et encore une fois si les mains n'eussent été modelées dans le sentiment de Metsu et de Van Dyck, s'il y avait eu moins de distinction dans le choix des têtes, on eût dit que François Miéris tenait lui-même un magasin de soieries, comme la belle marchande de son premier tableau, et qu'à l'inverse du gentilhomme qu'il y avait représenté, il était plus occupé de la beauté des étoffes que de la beauté des figures.

La recherche du beau est un des côtés par où Miéris se distingue, et c'est par là que sa renommée lui a survécu. A parler franchement, l'art d'imiter les étoffes, de les polir par la conduite du blaireau et du pinceau, ne suffirait pas à illustrer le nom d'un peintre, à moins qu'il n'eût poussé la perfection en ce genre à un degré inconnu. Les tableaux ne vivent sans doute qu'à la condition d'être bien exécutés, bien touchés, de même que les livres ne durent qu'à la condition d'être bien écrits. Mais le seul mérite de la forme ne saurait suffire. Il y faut un aliment pour l'esprit ou un attrait pour le cœur. Quelquefois, il est vrai, quand la forme est exquise, quand le style du livre est piquant sur des riens, quand la touche du peintre est charmante, et, comme nous disons, *spirituelle* à propos d'un panier de fraises ou d'un simple verre d'eau reluisant de propreté et de fraîcheur, il peut arriver que la forme emporte le fond. Ainsi un Metsu, un Chardin savent donner du prix à des motifs extrêmement modestes; mais il faut avouer que leur faire est si délicieux que la portion la plus subtile de leur intelligence, l'essence même de leur personnalité semble être passée dans leur manière de peindre, dans leur main, et c'est en ce sens qu'on a pu dire une *exécution spirituelle.* Mais si l'artiste n'est pas arrivé à ce dernier mot de l'art, c'est-à-dire à ce point où ses plus délicats sentiments sont au bout de son pinceau, il est bien difficile que ses ouvrages lui survivent, en l'absence d'une pensée heureuse qui les soutienne. Pourquoi donc les tableaux de Miéris sont-ils aujourd'hui estimés autant qu'ils l'étaient il y a deux cents ans, et plus encore? Cela tient à cette recherche de la beauté dont nous parlions tout à l'heure. Parmi tant de peintres hollandais qui copiaient la nature au hasard, il est agréable d'en trouver un qui a daigné choisir ses modèles, qui, préférant la grâce à la laideur, a mieux aimé peindre de jolies femmes élégamment vêtues que d'illustrer des *magots.* C'est là précisément l'histoire de François Miéris, comme celle de Gaspar Netscher, de Schalken et de quelques autres.

Le grand-duc de Toscane donna mille riksdallers de *l'Assemblée des dames* et il ne s'en tint pas là. Il voulut avoir, non pas son portrait de la main de Miéris, mais le portrait de Miéris par lui-même. Le peintre s'exécuta de bonne grâce. Il se peignit montrant un de ses tableaux où était représenté un des sujets qui lui étaient le plus familiers: *une Jeune Fille prenant sa leçon de clavecin.* Ce portrait de Miéris, qui était pour ainsi dire le miroir de sa personne et la définition colorée de son talent, fut regardé comme un ouvrage accompli; mais, au dire d'Houbraken, le prix n'en fut pas cette fois proportionné au mérite. Le grand-duc, à l'instigation de quelques-uns de ses courtisans, que Miéris avait mécontentés par un refus, envoya une si modique somme que l'artiste, blessé dans sa dignité, jura de ne jamais plus travailler pour la cour de Toscane.

Campo Weyermann [1] raconte de la même manière qu'Arnold Houbraken la rupture de Miéris avec le grand-

[1] Traduction manuscrite.

duc ; mais Gérard de Lairesse, dans son *Grand Livre des peintres*, en donne une autre explication. Voici comment il s'exprime : « Celui qui a exécuté de grandes choses peut ensuite en faire de petites, lorsqu'il le veut ;



MIÉRIS DANS SON ATELIER.

tandis que ceux qui s'occupent sans cesse de petits objets ne peuvent que difficilement passer ensuite aux grandes exécutions... Miéris, ce peintre si justement célèbre par ses peintures en petit a perdu toute l'estime que lui

accordait le grand-duc de Toscane, son Mécène, pour avoir voulu peindre des portraits de grandeur naturelle et il en est de même de plusieurs autres[1]. » On peut en croire ici Gérard de Lairesse, non-seulement parce que c'est un esprit distingué, qui n'avance rien légèrement ; mais aussi parce qu'il était lié avec François Miéris. Celui-ci en effet l'avait chargé de l'éducation d'un de ses fils, Jean Miéris qui, plus tard, alla exercer la peinture en Italie où il mourut. Mais par une heureuse contradiction de sa nature, François que l'exemple de Jean Steen avait entraîné, comme on le verra, dans les écarts de l'ivrognerie, détestait chez les autres le vice dont il n'avait pu lui-même se défendre. Or, Gérard de Lairesse, si grave et si contenu dans ses livres, était fort relâché dans ses mœurs ; c'est pour cela que François Miéris retira son fils Jean de l'atelier de ce maître, craignant de lui voir contracter des habitudes de débauche.

C'est un fait assez rare dans la vie des peintres que ce contraste entre le caractère de leurs ouvrages et les allures de leur vie privée. Miéris qui employait tout son talent à poursuivre la beauté, à peindre le luxe intérieur de la bourgeoisie la plus riche et la mieux réglée de l'univers, fut lui-même, puisqu'il faut le dire, un ivrogne. Il s'était lié d'une étroite amitié avec un peintre de Leyde, le fameux Jean Steen, philosophe amusant et buveur de profession. Les propos de Jean Steen, son humeur joviale, les saillies continuelles de son esprit tourné à la plaisanterie, et sa manière de vivre sans souci du lendemain, tout cela avait séduit Miéris, qui en était venu à ne pouvoir se passer de la compagnie de son ami. Jean Steen s'étant fait cabaretier, François Miéris devint une des meilleures pratiques du cabaret, après le cabaretier lui-même. Souvent nos deux peintres passèrent les nuits entières à boire et à rire avec Jean Lievens, Ary de Voys et quelques autres. Lorsque Jean Steen, ruiné, fut contraint d'ôter son enseigne et de fermer son bouchon, Miéris l'accompagna encore dans les cabarets de ses anciens confrères, et, versant toujours à boire à ce peintre toujours altéré, il s'oubliait à l'écouter fort avant dans la nuit.

Houbraken raconte qu'une de ces parties nocturnes pensa coûter la vie à Miéris. Un soir, dit-il, que nos deux amis s'étaient séparés fort tard, Miéris, obligé de traverser un pont, tomba dans un cloaque. Il allait y périr, car il était pris de vin et quel secours espérer à une heure aussi indue ? Par un heureux hasard, il y avait dans le voisinage un savetier qui, n'ayant pas encore quitté son ouvrage, s'amusait à chanter en travaillant. Sa femme qui lui tenait compagnie entendit du bruit. Elle fit taire son mari et, prêtant l'oreille, elle crut ouïr des cris plaintifs. Nos bonnes gens prirent leur lampe, accoururent, et trouvèrent, enfoncé dans un tas de boue, un homme dont l'habit était garni de boutons d'or. Ils s'empressèrent de le retirer du cloaque, le conduisirent chez eux, le réchauffèrent et le mirent enfin en état de regagner sa demeure. Miéris revenu à lui, et tout honteux d'une telle aventure, se garda bien de faire connaître son nom et la cause de sa chute.

Cependant Miéris, en homme de cœur, résolut de reconnaître le service qu'il avait reçu de ces braves gens, et en vrai peintre, il songea d'abord à s'acquitter au moyen d'une peinture. Il se mit donc à l'œuvre et composa tout exprès un petit tableau (dont l'historien ne nous dit pas le sujet), mais qu'il ne termina qu'au bout de deux années, parce qu'il y travaillait seulement à ses heures de loisir. Quand il y eut mis la dernière main, il s'en alla un soir chez le savetier, ayant caché sa toile sous son manteau. Il ne trouva que la femme de l'artisan, lia conversation avec elle et lui ayant adressé plusieurs questions relatives à l'aventure, il s'assura qu'elle ne connaissait pas encore le nom de celui qu'elle avait secouru. Découvrant alors le tableau qu'il avait apporté, il l'offrit gracieusement à sa bienfaitrice : « Tenez, dit-il, conservez ceci comme un gage de la reconnaissance de l'inconnu que vous avez tiré d'un si mauvais pas... Si cependant, il vous convenait mieux d'avoir de l'argent, vous n'aurez qu'à porter ce tableau chez M. Praats... » Après quoi il disparut, sans dire son nom.

La femme du savetier fit voir le tableau à plusieurs de ses voisins qui lui affirmèrent que c'était un morceau de prix. Piquée dans sa curiosité, elle porta le cadeau de Miéris chez M. Jacob Vandermaas, bourgmestre, demeurant sur le Hoygraft, chez qui elle avait servi autrefois. Celui-ci reconnut au premier coup d'œil que le tableau était de la main de François Miéris, et surpris de voir un tel bijou en la possession de son ancienne

[1] *Le Grand Livre des Peintres ou l'Art de la Peinture, considéré dans toutes ses parties et démontré par principes*, par Gerard de Lairesse.

servante, il se fit expliquer toute l'histoire, et apprécia le tableau cent ducatons. « Je les donnerais moi-même, ajouta-t-il, mais auparavant, allez chez tel ou tel amateur, qu'il lui nomma, et demandez en huit cents florins : vous les aurez. » Elle les eut en effet.



L'OBSERVATEUR DISTRAIT.

Il nous est arrivé vingt fois d'entendre des amateurs, parlant peinture, placer Gabriel Metsu au peu au-dessus de Miéris. Il nous semble en effet que la touche de Miéris est quelquefois pénible et même léchée, si on la compare à la touche si spirituelle, si accentuée de Metsu. Un jour que je parcourais la galerie de Dresde en compagnie d'un architecte éminent du pays, je lui faisais part de cette opinion générale des amateurs touchant l'infériorité de Miéris, et je lui disais en souriant : Dans l'atelier de M. Paul Delaroche, nous eussions appelé

Miéris, en langage du crû, un *premier second grand prix*. Cette expression amusa beaucoup l'architecte saxon, et nous étions à rire encore, quand justement nous arrivâmes devant un tableau du vieux Miéris qui nous frappa d'une admiration subite. Quel chef-d'œuvre, en effet, et comme il est bien vrai de dire qu'on ne connaît pas un maître, si l'on n'a vu ses meilleurs ouvrages, tant il y a d'inégalité même dans les talents les plus soutenus! Cette peinture de François Miéris est tellement finie qu'on la dirait exécutée sur ivoire et tellement précieuse qu'on a cru devoir la mettre sous une glace, ce qui ajoute au fini du tableau et lui donne l'apparence d'une grande miniature. Vous demandez le sujet? C'est une courtisane qui écoute les propositions d'une vieille matrone. Eh bien, ce sujet qui paraît grossier quand on l'énonce, il est présenté par le peintre avec beaucoup de délicatesse. La pensée est assez clairement rendue et n'a pourtant rien de choquant dans son expression. L'attitude nonchalante de la jeune femme est si distinguée que cela sauve un peu la crudité de l'intention, et il reste encore dans sa personne je ne sais quelle voluptueuse pudeur qui intéresse au plus haut degré. Sans montrer sa belle figure qui est en profil perdu et qui serait embarrassée de regarder le spectateur en un tel moment, la courtisane laisse deviner toute sa beauté et laisse voir toute sa grâce. La lumière glisse sur l'oreille et s'étend sur la joue que fait tourner une ombre transparente. Rien n'est plus ravissant que l'attache de son col et cette nuque où viennent se nouer des cheveux d'un or cendré dont les nattes sont entremêlées de perles. Son ajustement se compose d'une robe de satin mauve et d'un surtout brodé d'or. Sa jolie tête est appuyée sur sa main gauche, et, avec une lascive indolence, elle laisse tomber l'autre main dont les doigts chiffonnent une lettre qu'elle vient de lire. Sur la table où elle est accoudée, se trouvent un livre et une mandoline. Au fond s'aperçoit la galerie extérieure d'un palais; mais dans l'ombre de l'appartement on distingue une sorte de meuble en forme d'autel, sur lequel est écrit *amor*. Avant de quitter ce délicieux tableau, il n'est pas d'amateur qui ne jette une pensée d'amour à une femme aussi séduisante.

Au chapitre où il parle des peintres en petit et nommément de Miéris, Gérard de Lairesse met en avant certaines opinions qu'il est à propos de combattre ici, quelque autorité que leur donne le nom d'un maître aussi judicieux. « Il faut se rappeler, dit-il, que les objets peints en petit ne peuvent pas être pris pour la vérité ni « même pour l'apparence de la vérité; car il est certain que les tableaux qui représentent ainsi les objets, ne « doivent être considérés que comme la nature elle-même vue dans l'éloignement, au travers d'une porte ou « d'une fenêtre, soit au dedans soit au dehors d'une fabrique, de sorte qu'il faut qu'ils soient peints de manière « qu'étant pendus contre le mur, ils ne paraissent pas un panneau ou une toile peinte; mais qu'ils ressemblent « véritablement à une fenêtre au travers de laquelle on aperçoit réellement la nature, ce qui ne peut pas « s'obtenir par la force des ombres chaudes ni par des couleurs brillantes, mais par des couleurs douces et « faibles, rompues par l'interposition de l'air ambiant suivant qu'il est plus serein ou plus chargé de vapeurs. »

Cet aperçu ne nous paraît pas juste, et un peintre qui suivrait de tels principes ne manquerait certainement pas de s'égarer. S'il fallait admettre qu'un petit tableau doit représenter la nature telle qu'elle apparaît dans l'éloignement, le peintre irait évidemment contre son but. Celui qui peint en petit, comme Miéris, se propose, non pas de montrer des objets éloignés, mais au contraire de les rapprocher pour les mieux faire voir, et s'il en diminue la grandeur réelle, c'est afin que le spectateur pouvant se mettre aussi près qu'il veut du tableau, puisse en saisir jusqu'aux moindres détails. Or, dans l'éloignement on ne voit que les masses; les parties restent confuses et indécises; les contours sont perdus, les angles s'adoucissent, la précision des formes d'un objet, et à plus forte raison, les finesses d'une physionomie échappent complétement à l'œil. Que si le peintre exécute son tableau dans ces conditions, c'est-à-dire avec l'affaiblissement de ton qu'exige la perspective aérienne, qu'arrivera-t-il? Que le spectateur, par un contre-sens inexplicable, verra de très-près des choses qui seront noyées dans l'indécision du lointain, qu'il touchera du doigt des figures qui, cependant, fuiront à deux cents pas de lui. N'est-ce pas là d'ailleurs une contradiction monstrueuse entre l'effet du tableau et sa destination? Pourquoi l'amateur demande-t-il un tableau à Gérard Dow, à Slingelandt, à Miéris? C'est qu'il veut avoir dans son étroite demeure un abrégé des merveilles du pinceau, toute une galerie sur un panneau de douze pieds. Il faudra donc que pour le satisfaire, on lui donne, condensés, resserrés dans un petit espace, les événements et les personnages du monde extérieur, les héros de la vie commune, j'entends ceux qui peuvent, sans trop

d'inconvenance, figurer dans un cadre de quelques pouces. Et s'il en est ainsi, que devient la théorie de Lairesse? Convient-il que l'heureux possesseur de ces chefs-d'œuvre en miniature se résigne à y voir les figures qu'il a voulu mettre à la portée de son regard, se fondre dans la teinte évanouissante de l'air et s'enfuir à une grande distance du réduit tranquille où il espérait les enfermer pour le plaisir de ses yeux. Et ces observations de Gérard de Lairesse, elles sont d'autant plus surprenantes sous la plume d'un peintre qu'un



LE DÉJEUNER HOLLANDAIS.

tableau, exécuté d'après ses conseils, serait impossible, parce qu'il n'aurait pas d'autre premier plan que le cadre. Et comment faire un tableau sans premier plan? Il faut avouer que si Miéris s'entendait mal à exécuter des peintures en grand, Gérard de Lairesse ne s'entendait guère mieux à parler des peintures en petit.

Si l'on en juge par les portraits qu'il nous a laissés de lui-même, Miéris était un homme d'une belle figure, gai, sensuel, ayant l'œil brillant et la bouche épaisse, légèrement accentuée par une moustache fine comme celle que portaient alors Molière, Richelieu et tous les personnages du temps de Louis XIII. Bien des fois il s'est peint lui-même sous divers aspects : le plus souvent en peintre, quelquefois en militaire ou en simple bourgeois. Le musée de La Haye nous le montre dans son intérieur s'amusant à tirer l'oreille d'un petit épagneul que sa femme tient sur ses genoux. Le musée de Dresde ne renferme pas moins de trois tableaux où Miéris s'est représenté

avec complaisance. Tantôt nous le surprenons dans son atelier en pourparler avec une jolie femme, vue de dos, qui vient de poser pour son portrait et dont on ne voit le visage que sur la toile, comme en un miroir. Le peintre et le modèle sont l'un et l'autre vêtus avec cette richesse et cette coquetterie que la gravure s'est plu à traduire par des travaux curieux, fins, aussi coquets, aussi riches que les tons du maître[1]. Miéris est habillé de velours noir; il porte une culotte étroite de soie bleu-clair nouée au-dessus du genou par une jarretière à rosettes, et des nœuds de ruban à ses souliers. Rien de plus recherché, rien de plus élégant que sa mise. Tandis que le modèle se repose, une servante apporte des rafraîchissements.

[1] DE LA GRAVURE EN TAILLE-DOUCE.

La gravure est un art essentiellement populaire; c'est elle qui répand les beautés de la peinture sans la rapetisser, c'est elle qui l'empêche de rester le privilége de la fortune et qui en distribue les jouissances à toutes les nations et à tous les hommes, c'est elle enfin qui élève et moralise les peuples, en les faisant participer aux grandes pensées et aux sentiments généreux qui naissent de la contemplation des chefs-d'œuvre. Ce que l'imprimerie avait fait pour les sciences, la gravure l'a fait pour les arts; ces deux sublimes découvertes qui ont rendu si communicables la beauté et les lumières, les idées et les formes, ont cela de singulier qu'on ne peut les concevoir séparées et qu'elles semblent, pour ainsi dire, être nées l'une de l'autre. C'est ainsi que l'imprimerie qui paraît devoir son origine à la gravure en bois, connue en Chine de temps immémorial, a elle-même donné la vie à la gravure sur métaux, par la facilité qu'elle offrait d'en multiplier les empreintes.

On distingue plusieurs espèces de gravures, la taille-douce, l'eau-forte, l'aqua-tinte, la manière noire, le pointillé, la gravure à la manière du crayon... mais c'est de la gravure en taille-douce, qu'on pourrait appeler la gravure classique, que nous allons nous occuper ici. Les autres procédés, qui ne sont, pour ainsi dire, que des variantes de l'art de dessiner sur le cuivre, trouveront leur place dans le cours de cet ouvrage. Quant à la gravure en bois, elle sera l'objet d'un travail tout particulier.

Tout le monde sait que la gravure en taille-douce consiste à couper le cuivre avec un instrument tranchant qu'on appelle *burin*, et à y tracer des tailles nettes, régulières et décidées, qui non-seulement produisent à l'impression la somme de noir et de blanc voulue par le dessin qu'il s'agit de traduire ou de reproduire; mais encore, par leur direction, leur allure, leur forme, leur renflement ou leur atténuation, indiquent le caractère des objets, expriment les plans de la chair et sa morbidesse, rendent la nature des substances les plus variées, le poli du métal, la suavité des étoffes, la légèreté des plumes, la pesanteur et la dureté du marbre. La gravure au burin, ou pour mieux dire, l'art de tirer des épreuves d'un cuivre ou d'un acier gravé, n'a pris naissance que vers le milieu du quinzième siècle, et l'on a pu s'étonner que les anciens qui ont si bien gravé en creux ou en relief sur les pierres fines et sur les métaux, n'aient pas eu l'idée de tirer des empreintes des ouvrages qu'ils exécutaient. Que de trésors nous eussent été conservés si la gravure eût été inventée au temps de Périclès! Bien que l'origine de cet art soit assez obscure, il paraît certain que la gravure, ou plutôt l'idée de l'imprimer, naquit dans l'atelier d'un orfèvre de Florence, Maso Finiguerra, qui le premier sut prendre des empreintes du *niello*, c'est-à-dire des petits ornements qui se gravent en creux sur les ouvrages d'orfévrerie; mais le mot *niello* signifie, à proprement parler, l'émail noirâtre (*nigellum*) qu'on mettait en fusion et que l'on versait dans les creux de la gravure, pour la mieux faire ressortir.

On connaît assez les fables qui ont couru sur l'origine prétendue de cette découverte, comment ce fut, disent les conteurs, une blanchisseuse qui, ayant posé par hasard du linge humide sur la vaisselle que Maso Finiguerra venait de graver, remarqua la première que le poids du linge et son humidité avaient imprimé sur ce linge les ornements gravés sur la vaisselle, et comment l'orfèvre, surpris de cette heureuse rencontre, en tira l'induction lumineuse d'un art tout nouveau, l'art d'imprimer les gravures. Je dis l'art d'imprimer, car il est bien constant que l'art de graver, de damasquiner et de nieller était connu des anciens, et qu'antérieurement à sa découverte, Finiguerra lui-même, au rapport de Vasari, avait gravé, pour le service de l'église Saint-Jean-Baptiste, à Florence, de petites figures de la Passion sur une de ces patènes d'argent qu'on appelait des *paix*, parce que, dans les cérémonies religieuses, les fidèles y venaient déposer le baiser de paix. Ce qui est incontestable, c'est qu'en 1452, l'année même où Guttenberg et Faust imprimaient à Mayence leur première bible latine, dite à *quarante-deux lignes*, Maso Finiguerra ayant gravé la *paix* dont nous venons de parler, et voulant se rendre compte du progrès de son travail ou, comme l'on dirait aujourd'hui, de l'état de sa planche, avant d'y répandre le *niello*, en prit une empreinte avec de l'argile, suivant l'usage des orfèvres. Sur cette argile dont les traits étaient en relief, il coula du soufre, et dans les sillons du soufre il passa du noir de fumée qui lui représentait le même effet que le *niello*. Mais pour voir son effet sur un fond plus clair et en mieux juger, il eut l'idée d'imprimer des épreuves sur papier humecté ainsi que le pratiquaient les graveurs en bois. Cette expérience fut répétée ensuite avec une encre plus durable sur la patène d'argent, au fur et à mesure de l'avancement du travail, et les empreintes ainsi obtenues furent les premières estampes. Une de ces épreuves, relique inestimable, se conserve au Cabinet des Estampes de notre Bibliothèque nationale, où elle fut découverte, il y a un demi-siècle, par l'abbé Zani qui, après toutes les confrontations, tous les rapprochements désirables, mit vraiment la main sur la preuve matérielle des origines

Tantôt Miéris a pris sa personne plutôt comme motif d'un tableau que comme original d'un portrait. C'est bien lui, évidemment, qui s'est déguisé en trompette pour avoir le plaisir de se peindre avec le



LA TRICOTEUSE.

magnifique costume que portaient alors les régiments espagnols, envoyés dans les Pays-Bas pour réprimer l'insurrection de ces contrées. Quel beau costume, en effet ! Si la tête n'était pas ici remplie de vie, de

de l'art [1]. Il se trouve au surplus, par un hasard des plus heureux, que la *paix* gravée et niellée par Finiguerra, pour l'église

[1] On peut voir l'histoire de cette découverte de l'abbé Zani dans l'ouvrage qu'il publia à Parme en 1802, sous le titre : *Materiali per servire alla storia dell' incisione in rame e in legno.*

beauté et d'intelligence, on croirait vraiment que ce *Trompette* n'est que le prétexte d'un élégant uniforme. Un justaucorps violet couvert d'un harnais et garni de manches jaunes, un bonnet de Mezzetin de la même cou-

de Saint-Jean-Baptiste à Florence, existe encore dans cette église, de même que le registre sur lequel fut inscrit le paiement fait à l'artiste en 1452, et qui fixe désormais une date que l'on avait cherchée aux environs de 1460. Il existe également, outre cette épreuve sur papier, peut-être unique, du Cabinet des estampes, deux épreuves en soufre qui ont appartenu aux illustres amateurs Serrati et Durazzo, de sorte qu'il ne manque aucune pièce à l'information de ce curieux procès, irrévocablement vidé aujourd'hui [1]. Maintenant, que l'honneur de cette belle invention appartienne simultanément aux Allemands et aux Italiens, ou aux uns plutôt qu'aux autres, qu'il puisse même être revendiqué par les Hollandais, aussi bien que la découverte de l'imprimerie par Laurent Coster de Harlem, ce sont là des discussions que nous laisserons aux purs érudits, parce qu'il est probable qu'elles intéresseraient fort peu nos lecteurs.

A peine échappée du laboratoire de son inventeur, la gravure se répandit aisément par cette force d'expansion qui lui est propre; mais les progrès de l'art ne furent pas rapides. La *paix* de Finiguerra était remarquable par la beauté de l'exécution, la finesse du burin et l'expression des figures, qui s'y trouvent au nombre de quarante-deux, symétriquement groupées, suivant l'usage du temps, et représentant l'assomption de la Vierge. Mais Baldini et Sandro Botticello qui eurent les premières confidences de Finiguerra, ne le suivirent que de loin. Dessinées par Botticello, gravées par Baldini, les planches que produisit la collaboration de ces deux artistes, et dont quelques-unes se rapportent à des sujets tirés de la *Divine Comédie* du Dante, portent tous les caractères de l'inexpérience et de la naïveté. Toutefois, presque en même temps que l'Italie inventait la gravure, le peintre et orfèvre, Martin Schoen, natif de Colmbach, que nous appelons le beau Martin (*Schoen* en allemand veut dire beau) mettait au jour, dès 1460, des morceaux admirables par la délicatesse du travail, la fermeté, la netteté du burin, si admirables même qu'on a dû supposer que les œuvres d'un tel artiste n'étaient pas les premières productions du burin en Allemagne, et que leur beauté même a été un argument qu'on a fait valoir pour prouver l'antériorité des Allemands dans l'invention de la gravure.

La seconde moitié du quinzième siècle vit paraître des graveurs auxquels il ne manqua pour être sublimes qu'un art plus avancé et des moyens mieux connus. On comprend que nous voulons parler ici, non-seulement de Pollajuolo, qui pressentit la gravure historique dans ces grandes planches où il imitait les jeux faciles du crayon, mais encore et surtout d'André Montegna qui, avec des procédés encore rudimentaires, fit renaître le style grec dans des estampes que ce parfum de l'antique rend à jamais précieuses. La vérité est cependant que le bel âge de la gravure ne commence réellement qu'avec le seizième siècle au moment où brillent Albert Durer, Lucas de Leyde et Marc-Antoine. Ces illustres graveurs, dont le premier ne fut rien moins qu'un grand homme, inaugurèrent à nouveau la gravure, et nous pouvons dire qu'ils en firent, par leurs chefs-d'œuvre, un grand art, sans même tenir compte du mérite qu'ils eurent tous les trois de graver leurs propres inventions, ce qui arriva souvent aussi à Marc-Antoine. Si nous considérons, par exemple, l'estampe de *saint Jérôme*, il faut reconnaître qu'Albert Durer y a poussé déjà presque à ses limites dernières et la variété des travaux et la précision du burin. Que d'originalité, que de finesse, que d'harmonie dans cette estampe qui a plus de trois siècles! Une lumière vive entre par deux croisées à vitraux dans la chambre de l'anachorète et dessine l'ombre tremblante des châssis sur les embrasures. Le saint, dont la tête est d'un grand caractère, assis devant son pupitre, paraît plongé dans l'étude des Écritures. Il entre une foule d'objets dans la composition de cette estampe, et, pour la première fois peut-être, chacun de ces objets conserve la physionomie qui lui est propre. Un plancher de sapin est rendu avec une vérité surprenante. Un lion et un renard, couchés sur le premier plan, sont traités avec des travaux qui expriment très-bien le poil fin du renard, le rude pelage du lion; les tailles sont partout fines et serrées sans maigreur, et toujours établies dans le sens qu'indiquent la perspective, la forme, la nature des choses; enfin le cuivre est coupé nettement, avec une élégance et une propreté qui enchantent l'œil. Et combien d'autres ouvrages de ce grand maître ne devrait-on pas citer où l'on ne sait qu'admirer le plus, du génie fantastique et sombre qui a présidé à la composition, ou du sentiment exquis qui a dirigé la main de l'artiste : *les Armoiries à la tête de mort; le Cavalier et la Dame; la Mélancolie*, où, sans parler du sublime de la pensée, il a exprimé avec tant de bonheur des substances si variées, le poli des métaux, la légèreté des plumes, la dureté de la pierre, le poil d'un chien qui dort; *l'Enfant prodigue*, si remarquable par le rendu des pourceaux qui mangent à l'auge; *les Armoiries à la tête de coq*, qui sont peut-être, comme exécution, le dernier mot de l'art; le *Satyre* où il a montré un si beau sentiment du paysage, et le *saint Hubert*, enfin, et le *Cheval de la mort*, qui réunissent toutes ces beautés différentes, et dont les épreuves, déjà si rares, seront bientôt sans prix!

Il manquait à Durer, considéré seulement comme graveur, l'observation de la perspective aérienne. Ce fut son contemporain et son émule, Lucas de Leyde, qui le premier en appliqua les principes. Dès l'âge de quinze ans, il gravait, soit au burin, soit

[1] Nos lecteurs pourront consulter à ce sujet *l'Idée générale d'une collection d'estampes*, par de Heinecke, *l'Essai sur les nielles*, par M. Duchesne aîné, conservateur du Cabinet des estampes, l'éloquente *Histoire de la gravure*, par M. Émeric David, et un opuscule tout récent de M. Vallet de Viriville, *l'Iconographie historique de la France*, ouvrage où le goût de l'érudition peut trouver amplement à se satisfaire, et aussi le goût de l'art. Enfin, nous renverrons les amateurs au beau travail que vient de publier M. Henri Delaborde, dans la *Revue des Deux Mondes*.

leur que le justaucorps, un haut-de-chausses vert avec un baudrier à franges d'or et une épée dont la poignée étincelle : tel est cet uniforme. Et soit qu'il se place dans un corps de garde, soit qu'il se montre à côté de son chevalet, Miéris est toujours au sein du luxe. Tous les objets qui composent le savant désordre d'un atelier



LE TROMPETTE.

se disputent, je ne dis pas l'attention du spectateur, mais ce qu'il en reste quand il a suffisamment admiré la principale figure. Un violoncelle appuyé sur un meuble couvert d'un rideau annonce que le peintre se délasse parfois de ses travaux par un intermède de musique.

On conçoit que si Miéris étalait dans sa maison autant de luxe qu'il en affecte dans ses tableaux, il dut être

à l'eau-forte, des compositions étonnantes, non-seulement par la richesse de l'ordonnance et l'expression des figures, mais encore pour la distribution de la lumière et l'art tout nouveau avec lequel l'éloignement ou le rapprochement des objets se trouvaient

bientôt ruiné, et cela malgré le haut prix qu'il mettait à sa peinture et qu'il en trouvait. Ajoutez qu'avec sa manière de finir, l'élève de Gérard Dow ne pouvait faire qu'un très-petit nombre d'ouvrages, sans parler de l'insouciance dont son ami Jean Steen lui donnait l'exemple, et l'on sait quelle influence exerçait Jean Steen sur Miéris. Aussi lit-on dans quelques livres, notamment dans le *Catalogue de Lorangère* par Gersaint : « Sa

indiqués par la touche plus ou moins légère du graveur. Dans ces précieuses estampes telles que *l'Ecce Homo*, *le Jésus en croix*, *l'Enfant prodigue*, où l'infinie délicatesse du travail se joint à ce qu'il y a de plus charmant dans la naïveté du style gothique, Lucas de Leyde donne des leçons aux peintres eux-mêmes ; « à peine, dit Vasari, les couleurs variées de la peinture peuvent-elles répandre dans les divers plans d'un tableau autant d'air, d'harmonie et de vérité. » Pendant ce temps, Marc-Antoine, bien que séduit par les estampes d'Albert Durer au point d'en vouloir faire des contrefaçons, attaquait d'une main plus rude et plus robuste les dessins qu'il se proposait de reproduire, tantôt les siens propres, tantôt ceux de Raphaël. Sans chercher à rendre par le choix, par la curiosité des travaux, le caractère particulier de chaque objet, la légèreté des cheveux par exemple, la variété des étoffes, le moelleux de l'hermine, le bruni de l'acier, il se contentait de conduire des tailles simples de l'ombre la plus forte au commencement de la lumière, supprimant la plupart des demi-teintes et ménageant sur sa planche de grands blancs purs qui donnent à l'estampe un relief énergique, un effet large et puissant. Appliqués à des dessins admirables, qui pouvaient se passer de tous les agréments que Durer et Lucas de Leyde avaient su mettre dans les accessoires, cette manière décidée de Marc-Antoine, ces grands partis, ces tailles fières, croisées sobrement, modelant avec peu de formes d'une beauté divine, marquent dans l'histoire de l'art une de ses phases les plus brillantes en même temps qu'elles nous avertissent, dès l'origine, combien est capitale l'importance du dessin dans la gravure, et prémunissent les graveurs contre les écarts auxquels cependant nous les verrons bientôt se livrer.

Mais, avant d'en venir aux époques les plus florissantes de la gravure, il est impossible de ne pas nommer ici ces merveilleux artistes qu'on appelle les *petits maîtres*, Aldegrave, Albert Altdorfer, si habiles aussi dans la gravure en bois, Jacob Binck, Sebald Beham, George Pens et Théodore de Bry qui mirent dans leurs petites estampes tant de grandeur, tant de caractère et souvent un dessin si mâle et si pur. Parallèlement à Lucas de Leyde, à Durer et à Marc-Antoine, ou du moins sous leur impulsion, se formèrent, dans les Pays-Bas, Diétrich, Van Staren, les Breughel, Jérôme Cock, le *Maître au caducée*, aussi désigné par son monogramme ; en France Jean Duvet que nous appelons le *Maître à la licorne* ; en Italie, Marc de Ravenne, le disciple favori de Marc-Antoine, Augustin Vénitien, Æneas Vicus, Martin Rota qui osa graver en petit le *Jugement dernier* de Michel-Ange, et toute la famille des Mantuans, et le Parmesan si gracieux, si spirituel, si délicat.

La seconde moitié du seizième siècle voit s'opérer de remarquables évolutions dans l'art de graver. Un Hollandais que son étoile avait conduit à Venise, Corneille Cort s'y trouve assez heureux pour travailler sous les yeux même du Titien à rendre les superbes peintures de ce grand maître. La couleur commence à naître d'elle-même sous son burin par la largeur, la souplesse, le renflement ou l'atténuation de ces tailles, par quelques touches ressenties et par le ménagement des travaux dans les parties lumineuses. Vient ensuite Augustin Carrache qui, dépassant Corneille Cort, dont il était le disciple, fait de véritables tableaux au burin, notamment la *Vierge apparaissant à saint Jérôme*, d'après le Tintoret, pièce admirable dont les belles épreuves, si rares aujourd'hui, sont éblouissantes et peuvent laisser croire que la gravure n'aura plus désormais de progrès à accomplir. Augustin cependant fit exception. Si jamais peinture dut inspirer aux graveurs le goût des riches travaux, la recherche du ton, c'était bien assurément celle des coloristes de Venise, des Giorgion, des Palme, des Titien, des Tintoret, des Véronèse, et néanmoins il est certain que, dans la version du graveur, les qualités dominantes de ces maîtres ne furent pas conservées. Les interprètes de ces peintres illustres se gardèrent bien sans doute d'altérer les airs de tête, mais ils ne rendirent pas suffisamment l'effet général du tableau, c'est-à-dire l'impression qui résulte du rapprochement des tons, de la distribution des couleurs lumineuses et des couleurs sombres. Le moment n'était pas encore venu où les Wostermann et les Bolswert, sous l'inspiration de Rubens, inventeraient toute une gamme savante entre l'extrême noir et l'extrême blanc.

Il était réservé à Rubens de conseiller à la gravure son dernier progrès. Ce grand homme, qui avait du génie pour toutes les branches de l'art, dirigea lui-même Pontius, Wostermann, les deux Bolswert, Witdouck, Pierre de Jode, et leur apprit que la couleur propre contribue à l'effet général du clair-obscur, parce qu'une couleur claire apporte avec elle une masse de lumière et une couleur obscure, une masse d'ombre. Il leur fit sentir qu'ils ne devaient pas négliger la valeur du ton local qui, dans ses tableaux, à lui Rubens, jouait toujours un si grand rôle ; il leur démontra enfin que, par exemple, le jaune de Naples, étant une couleur plus claire que le cinabre devait se rendre sur l'estampe par une plus forte somme de blanc. De cette observation lumineuse datent les graveurs coloristes, et aussitôt une révolution s'opère dans la gravure. Pontius, Wostermann, deviennent plus brillants et plus chauds ; au lieu d'accuser sèchement leurs contours par un trait, ils les fondent avec les objets environnants. Tantôt ils font deviner la couleur en réservant çà et là de larges lumières, tantôt ils l'expriment par des tailles poussées jusqu'à la dernière vigueur. Quelquefois même, conduit avec sentiment par ces mains habiles, le burin imite le pittoresque et le ragoût de l'eau-forte. Bolswert, de son côté, se pénètre de la passion du peintre, il suit le mouvement des

conduite était peu réglée ; il faisait une dépense considérable qui lui attira nombre de dettes pour lesquelles il fut mis plusieurs fois en prison. Il eut affaire entre autres à un créancier qui l'y retint longtemps, et, comme on lui conseillait de peindre quelques tableaux qui pussent lui procurer sa liberté, il répondit que la vue des grilles et le bruit des verrous lui rendaient l'imagination stérile. » Gersaint qui avait voyagé en Hollande et y avait puisé



LA COLLATION.

beaucoup de renseignements sur les peintres, tenait apparemment ces détails des amis de Miéris qui lui survivaient encore. Il est certain que ni Houbraken, ni Campo Weyerman ne parlent de cette circonstance.

C'est à l'âge de quarante-six ans, en 1681, que mourut François Miéris, laissant deux fils, Jean et Guillaume ; ce dernier imita sa manière avec talent et soutint la célébrité de son nom. François avait joui rapidement de la vie. Comme peintre il eut un vif sentiment des belles choses, et, comme homme, de l'entrainement pour les

muscles, la forme des os, le caprice des plis dans les draperies. Dès que la taille cesse de lui convenir, il y substitue avec assurance des lignes brisées, des empâtements de points; bientôt, comme s'il épousait la verve du modèle, il saute sans crainte

mauvaises. Il aima la distinction et vécut au cabaret ; il aima le luxe et fut bientôt ruiné ; mais à force d'admirer l'esprit de Jean Steen, il finit par imiter l'insouciance de ce peintre facétieux, riant de ses dettes, un verre à la main. En dépit de cette existence sans dignité, Miéris conserva toujours un amour de la beauté et de l'élégance qui lui fit rechercher les traits fins, les peaux délicates, les jolies têtes, et la grâce des attitudes et le bon goût des ajustements, et ces splendides étoffes, d'autant plus utiles à sa peinture que jamais il n'osa peindre des figures nues.

ses travaux, les confond, les contrarie par des touches fermes, hardies et bien placées toujours occupé, non pas de la beauté du burin, mais de la beauté de l'estampe.

L'art n'était pas encore parvenu à son apogée que déjà se manifestaient, en Allemagne surtout, des symptômes de décadence, une habileté qui allait dégénérer en prétention et touchait au mauvais goût. Mais laissons parler ici un homme qui, dans ce siècle et en France, est celui qui a le mieux entendu la critique d'art, et l'a maniée avec le plus de dignité de savoir et d'éloquence : « Henri Goltzius, buriniste du plus rare talent, génie bizarre, aurait porté l'art à la perfection, dit Émeric David, si la perfection consistait dans un adroit maniement d'un instrument difficile à diriger. Quelle hardiesse, quelle énergie, quelle légèreté dans son faire ! Malheureusement, l'éclat et la régularité de son burin lui firent négliger des beautés plus importantes. Imitateur maniéré de Michel-Ange, assez savant dans l'anatomie, mais affectant trop de le paraître, dépourvu de goût, il donne à tous les peintres qu'il copie, à Raphaël, à l'antique même, son style roide et barbare. Il ne peut s'astreindre à représenter ni le dessin, ni l'expression, ni les effets du clair-obscur du tableau qu'il imite : il oublie le caractère de l'original et ne s'attache qu'à faire admirer la vigueur et la dextérité de sa main. Ce grand maître, donnant en cela un fatal exemple, avait pris le mécanisme de l'art pour l'art lui-même. Jean Muller, son élève, porta comme lui au plus haut degré la souplesse, l'audace du burin, et tout à la fois l'abus des longues tailles courbées et parallèles. Lucas Kilian, agréable dans ses petits ouvrages, étale avec vanité le même défaut dans les grands. Ces deux artistes, à l'exemple de leur maître, n'emploient souvent qu'une seule taille ; ce faire donne à leurs ouvrages une transparence agréable ; mais aussitôt qu'ils croisent leurs traits, leur manière devient intolérable ; leurs carrés, leurs losanges, au lieu d'indiquer le méplat des chairs, ressemblent à un réseau noir qu'on aurait jeté sur l'estampe ; chaque figure paraît enveloppée dans le même filet. »

L'exemple des Goltzius, des Muller, des Kilian et des Mathan ne fut pas sans influence, et vint s'ajouter à cette pente naturelle qui conduit tous les arts à des exagérations en sens divers. Au dix-septième siècle, le procédé acquiert une importance capitale, excessive. La gravure devient un art indépendant, ayant ses beautés propres, ses ressources, ses admirateurs, abstraction faite des modèles qu'elle reproduit et du caractère des maîtres qu'il s'agit de rendre. Il semble que fatigué de travailler à la gloire d'autrui, le graveur ne songe plus qu'à sa propre gloire. Les singularités, les bizarreries, les tours de force deviennent une mode. Alors paraît Claude Mellan qui affecte de graver au moyen d'une seule taille plus ou moins rentrée, mais qui, du moins, fait servir ce capricieux travail à d'excellents morceaux de son invention. *La sainte face*, qu'il grava d'un seul trait circulaire, commençant au bout du nez, est une pièce unique, trop admirée par les uns, trop dépréciée par les autres ; mais qui, en tous cas, fatigue les yeux et peut entraîner à des défauts que tout le monde ne saurait pas racheter, comme Mellan, par des qualités supérieures de dessin, de modelé et de sentiment. Alors s'ouvrent des écoles, où l'on enseigne toutes les roueries du métier, où ce qui ne devrait être qu'un prudent conseil dégénère en de véritables recettes.

Mais, en France du moins, l'exemple des plus habiles se convertit en préceptes pleins de sagesse et de fermeté. Abraham Bosse écrivit son ouvrage *De la manière de graver à l'eau-forte et au burin*, où il développe en professeur émérite les principales règles de son art. Judicieux, plein de mesure, il indique les dangers des manières outrées, des fantaisies pratiquées d'ailleurs avec tant d'éclat par Goltzius, Kilian, Mellan et les autres, « qui semblent, dit-il, en plusieurs rencontres, ne s'être attachés qu'à faire voir par un tournoiement de tailles, qu'ils étaient maîtres de leur burin, sans se mettre en peine de la justesse des contours, des expressions, ni de l'effet du clair-obscur. » La façon de conduire les tailles, l'art de les croiser selon la nature des substances que l'on veut rendre, est ici l'objet d'enseignements clairs, précis, excellents. Abraham Bosse signale comme désagréable à la vue, particulièrement dans le rendu des chairs, l'excès du losange, qui, formant des angles aigus semblables à un treillage tabisé, occupe l'œil et le fatigue, tandis que ce croisement peut convenir à merveille et par exception dans la représentation des vagues de la mer et des nuages qu'amoncelle la tempête. Si nous parcourons ce petit livre qui est un parfait résumé de la science, nous y trouvons tous les principes que l'observation a fait peu à peu découvrir. Cette science, tout le monde a contribué à la former : les grands maîtres par leurs beautés, les mauvais graveurs par leurs défauts ; les uns ont été pour cela aussi utiles que les autres, car ils ont montré ce qu'il fallait fuir et ce qu'on devait chercher.

Dans le rapide tableau que nous traçons ici de l'histoire de la gravure on ne trouvera pas sans doute hors de propos que nous donnions en raccourci les observations dont les professeurs, les académies et les livres ont fait le code des graveurs.

En général, le burin doit suivre dans sa marche les renflements et les cavités des muscles et des plis, élargir les tailles à mesure qu'on s'approche des lumières, les resserrer à mesure qu'on avance dans les ombres, et conclure les contours sans

Quel rang doit occuper Miéris parmi les peintres de scènes familières et de *conversations?* A prendre les choses d'un peu haut, ce qui distingue ces divers maîtres, Terburg, Metsu, Gérard Dow, Miéris, ce sont plutôt des nuances de talent que des degrés de mérite. Si l'on y regarde de plus près, on reconnaîtra que Miéris est



LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE.

un peu au-dessous de ses trois rivaux. Comparé à son maître Gérard Dow, il a sans doute de plus brillantes

dureté. Les divers systèmes de tailles doivent être liés entre eux, bien que chaque objet puisse être traité à sa manière; souvent, par exemple, il convient que la taille qui est première dans un endroit apparent, serve par ses retours à faire les secondes, lorsque, au lieu d'envelopper le muscle ou le pli, le graveur n'a plus qu'à fortifier le ton. Il ne faut ni tomber dans les tournoiements capricieux et bizarres, ni s'en tenir à la droiture des tailles qui est sans doute plus facile, mais qui présente un aspect roide et monotone.

***

couleurs, et il est aussi fin que lui dans les données vulgaires. Son célèbre tableau du *Drouineur ambulant* qui se voit à Dresde prouve en effet qu'il savait donner une grande finesse aux physionomies les plus banales. Il est difficile d'oublier l'expression de ce drouineur qui lève un chaudron à contre-jour pour en découvrir les fissures, et cela de l'air capable d'un antiquaire qui déchiffre un manuscrit précieux ou vérifie les nielles d'une vieille armure, tandis que la femme au chaudron, debout sur la porte de son cabaret ombragé de pampre, attend avec anxiété le résultat de cette consultation savante... Mais s'il est aussi fin que Gérard Dow, Miéris a moins

S'agit-il des draperies? Il faut prendre soin de les distinguer par la nature même du travail, en gravant le linge, par exemple, plus serré et plus fin que les autres étoffes et le plus souvent d'une seule taille; le drap blanc, de deux tailles seulement et avec une largeur proportionnée à la grosseur du tissu; les étoffes luisantes, comme la soie, le satin, par un travail plus droit dont la brusque interruption imite la cassure des plis, et aussi quelquefois avec une entretaille que l'on glisse dans l'intervalle des premières; la panne et le velours, avec une entretaille également, mais en tenant les premières tailles fortes, rentrées et bien nourries, et les secondes plus déliées mais encore soutenues. Enfin l'entretaille qui produit si bien les luisants, se peut employer avec succès pour le rendu des métaux, des vases d'or ou d'argent, des armures d'acier poli.

S'agit-il de l'architecture? Il faut que les tailles obéissent à la perspective et viennent en aide à l'illusion optique, c'est-à-dire que les tailles qui couvrent les objets fuyants tendent au point de vue; il faut qu'elles se conforment au sens dans lequel les objets présentent les plus grandes dimensions; que si l'on rencontre, par exemple, des colonnes entières, on les grave plutôt par des tailles perpendiculaires, pour éviter la discordance qui se produirait entre les tailles rapprochées du chapiteau et celles qui envelopperaient la base.

S'agit-il de la sculpture? On évitera de charger les travaux afin que l'ouvrage soit clair et paraisse reflété comme l'est le marbre ou la pierre blanche; on ne mettra aucun point lumineux dans la prunelle de l'œil; on ne représentera pas les cheveux comme on le ferait d'après nature, en faisant voir des poils détachés de la masse.

Le paysage se prépare à l'eau-forte, mais discrètement, de manière qu'en l'achevant au burin, l'on puisse faire disparaître les rudesses de l'eau forte et en laisser dans certains endroits le ragoût pittoresque. Pour les terrains, les murailles, les troncs d'arbres, les montagnes et les rochers, il convient de briser les tailles, de les quitter brusquement, de les trembler, de les croiser plutôt carrément, afin d'imiter le froid et le poli des rochers, de les grignoter afin d'exprimer le rugueux des écorces, la surface inégale des terrains et des murs. Il faut aussi tenir compte de l'air interposé, en laissant fort tendres les objets les plus rapprochés de l'horizon; on reproduit ainsi la perspective aérienne qui doit se trouver dans le tableau ou dans le dessin original.

Les eaux, si elles sont calmes, se représentent par des tailles droites, parallèles à l'horizon avec des entretailles déliées et quelques interruptions vives qui rendent fort bien le luisant de l'eau. On exprime heureusement par des secondes perpendiculaires la forme des objets réfléchis dans l'eau et qui avancent sur ses bords, en ayant soin d'expliquer plus ou moins la forme de ces objets, suivant qu'ils sont proches du premier plan du tableau ou qu'ils s'en éloignent. Si ce sont des arbres, il est bon d'en arrêter la forme par un léger contour, particulièrement si l'eau est limpide. Quand les eaux sont agitées, comme les flots de la mer, les premières tailles doivent suivre le mouvement de la vague, et les contre-tailles se donner en losange parce qu'on imite mieux ainsi la transparence des ondes. Quand les eaux sont en cascade, la taille se conduit dans le sens de la chute, avec une entretaille et beaucoup de brusquerie dans les clairs. Enfin les nuages se rendent volontiers par des tailles horizontales, si ce sont des nuées plates qui se perdent insensiblement avec le ciel, et l'on a soin alors que la taille, au lieu de former un contour aux extrémités du nuage, y vienne, pour ainsi dire, expirer. Si les nues sont agitées et tempétueuses, le burin en doit épouser les formes et l'agitation : les croisements de tailles s'y feront en losange aigu, parce que ce procédé donne de la transparence et même un certain mouvement; mais les premières doivent toujours dominer les secondes. Il importe de ne pas graver les nuages avec des tailles trop tournoyantes, comme cela est arrivé à Callot, La Belle et quelques autres, parce que le nuage ressemble alors à un flocon de laine ou d'étoupe. Quant à l'azur du ciel, il s'exprime par des tailles droites, horizontales, sans aucune flexion.

Pour ce qui est des chairs, il faut se garder de graver celles des femmes ou des enfants comme celles des hommes, choisir pour les premières un travail plus uni et plus gras qui représente la douceur de leur peau et leur morbidesse. Il y faut éviter à la fois le carré qui exprime les matières dures, et le grand losange qui n'a jamais la suavité que comporte ici le travail. En général, les chairs doivent être empâtées de points; les chairs d'homme avec des points longs que l'on met au bout des tailles ou dans les losanges, ou que l'on entremêle de points ronds; les chairs de femme, avec des points ronds qu'on prépare à l'eau-forte, afin d'éviter le travail trop brut que produiraient des points allongés, et toutefois en tenant sa pointe un peu couchée.

« Les points se doivent arranger à peu près comme les briques d'un mur, dit Abraham Bosse, *plein sur joint;* surtout il faut y garder beaucoup d'ordre, car soit que l'épaisseur du vernis trompe, ou que cela vienne de quelque autre cause, il arrive, lorsque la planche est mordue, que, malgré toute la régularité qu'on y avait observée, ils sont encore mal arrangés, et si l'on

d'élévation dans l'esprit, moins de noblesse ; il n'eût pas fait les touchants tableaux de la *Femme hydropique* et de la *Lecture de la Bible*. Son œuvre, en un mot, laisse désirer plus de sentiment et moins de satin.

Trop égal dans son exécution, Miéris se servit habilement des ressources du clair-obscur pour subordonner l'accessoire et faire valoir les figures. Il sut éteindre des détails trop faits, en y jetant des masses d'ombre. Il



MIÉRIS ET SA FEMME.

connut aussi les convenances du clair-obscur, et, par exemple, quand il peignit une courtisane qui, la tête renversée sur des coussins, dort profondément, laissant voir une blanche poitrine sous son casaquin ouvert, et au fond de la chambre une vieille duègne qui reçoit de l'argent d'un cavalier dont le chapeau est rabattu sur les yeux, il

n'avait soin d'y remédier, en les rentrant au burin, cela ferait une chair qui semblerait galeuse. » Ainsi disposés dès l'eau-forte, les points ronds ont un certain brut pittoresque qui, mêlé avec la propreté des points longs que l'on ajoute au burin, produit un excellent effet.

Pendant que de savants maîtres enseignaient ces théories et les faisaient imprimer, quelques artistes se tenaient à l'écart et,

réserva toute la lumière pour la jeune femme endormie et rejeta dans l'ombre l'action de la duègne, comme il convenait au clair-obscur de la morale et à celui du tableau. Mais, sous le rapport de la touche, Terburg et Metsu nous paraissent supérieurs à Miéris. Sans doute, le faire de ce peintre est précieux ; il imprime à chaque objet

sans s'inquiéter des règles déjà consacrées, se contentaient de dessiner des chefs-d'œuvre sur le cuivre. Jean Morin, élève de Philippe de Champagne, faisait revivre tous ces beaux et graves portraits de Jansénistes que son maître venait de peindre d'un pinceau si austère et si ferme ; d'une pointe fine, hardie, irrégulière, mais singulièrement expressive, il pointillait les chairs et les modelait avec une force, un relief, une vie qu'on ne retrouverait nulle part au même degré, si ce n'est dans les eaux-fortes de Van Dyck. De son côté, Jonas Suyderhoef, négligeant aussi la froide régularité des tailles, et ne s'occupant que de peindre sa gravure, attaquait, mordait, grignotait son cuivre, reproduisait les empâtements et les fiers rehauts de Rembrandt, la franche manière de Hals, la touche d'Ostade, tandis qu'un autre artiste, également supérieur aux règles apprises, Wenceslas Hollar imitait avec l'eau-forte et la pointe le fini du burin, les effets estompés de la manière noire, et gravait ces belles planches que les amateurs recherchent avec tant de zèle, et dont les plus admirables représentent des églises, des paysages, des animaux, des fourrures, des insectes, par exemple : la *Cathédrale d'Anvers*, l'*Abbaye de Westminster*, les *Chasses* et les *Pêches*, d'après Barlow, la *Taupe morte*, le *Lièvre*, les *Manchons*, etc.

C'est une époque bien brillante pour la gravure que le dix-septième siècle. Ici, Corneille Bloemaert déploie le talent encore inconnu de ménager une dégradation insensible entre la lumière la plus piquante et l'ombre la plus forte, et de varier les tons suivant la distance des plans. Là, c'est Gérard Edelinck qui, appelé en France par Colbert, vient y enseigner la manière précieuse, savante et fière qui caractérise ses chefs-d'œuvre devenus classiques. Artiste de génie, possédant au plus haut point le dessin et la taille, c'est-à-dire l'art et le métier, il reste original même en imitant ; il exprime diversement les diverses beautés de Raphaël, de Léonard de Vinci, du Corrége, de Philippe de Champagne, du Guide, de Lebrun et de Jouvenet, et à la manière dont il traduisit les belles qualités de ces maîtres, on dirait qu'il les a lui-même possédées. Quel beau temps pour les graveurs encore une fois ! Tandis que Rembrandt se renferme dans son atelier pour y rêver ses mystérieuses, ses fantastiques eaux-fortes, tandis que le prince Robert, neveu de Charles I[er], débute par des chefs-d'œuvre dans le maniement de la manière noire dont il est le second inventeur, la gravure au burin poursuit sa marche grave et solennelle. Nanteuil, d'une main correcte, ingénieuse et délicate, donne une seconde vie aux portraits de tous les personnages du grand siècle, fait étinceler dans leurs yeux l'esprit, la dignité, la bienveillance, fait respirer et sourire leurs bouches, plisse élégamment leur collerette, et boucle leur chevelure tombante. Masson renouvelant et dépassant encore les fantaisies de Goltzius, commande à son burin les évolutions les plus capricieuses, les plus singulières, mais aussi les plus expressives ; Corneille Wischer, dans un tout autre sentiment qu'Edelinck, lui dispute le premier rang ; les Audran illustrent leur art et leur nom : l'un d'eux, Gérard Audran peignant, pour ainsi dire, avec l'eau-forte et le burin, les magnifiques *Batailles d'Alexandre* de Charles Lebrun, nous fait douter si le graveur n'a pas surpassé le peintre.

La précision de la gravure en taille-douce convenait mieux au caractère de l'art français que le vague de la manière noire. Aussi, durant le dix-huitième siècle, c'est encore le burin qui domine. Si Demarteau invente, non pas la gravure à la manière du crayon, déjà inventée par Jean Lutma, mais l'art de l'imprimer avec de la sanguine et du crayon noir broyé à l'huile, la gravure au burin n'en conserve pas moins la prééminence : les amateurs de cette époque la recherchent et la paient fort cher. Ils vantent la finesse de Lebas, la science profonde et sentie de George Frédéric Schmidt, les grâces de Larmessin, l'admirable variété de Pierre Drevet, l'inimitable éclat des estampes de Balechou, la souplesse curieuse de Wille et ses beaux satins et ses tapis et ses lustres et tous ces objets qu'il grava d'une façon si originale et si vive, d'après Netscher, Terburg, Schalcken ou Miéris.

Mais, sur la fin du dix-huitième siècle, il arrive un artiste épris d'amour pour la grâce, un peintre mélancolique et tendre, qui s'appelle Prud'hon. Pour graver ses divinités endormies sous les ombrages, ses zéphyrs souriants, ses amours, la gravure ne voulut se servir ni des tailles régulières, ni de l'eau-forte, ni du travail de la pointe, tel que l'avait imaginé Lebas. Il fallut une manière spéciale pour interpréter la peinture de Prud'hon, ses tons *clair de lune*, ses contours suaves, son procédé fondu et harmonieux. Employée avec un rare talent par Copia d'abord, ensuite par Roger, son élève, *la gravure au pointillé* se trouva parfaitement adaptée à la manière de cet autre Corrége.

Cependant l'influence de David et de Regnault ayant fait revivre l'importance du dessin, la gravure dut naturellement s'en ressentir. Aussi l'époque impériale est-elle remarquable par l'extrême pureté du burin employé presque sans mélange. C'est alors que Bervic fait merveille dans les célèbres estampes de *l'Éducation d'Achille* et de *Déjanire ;* alors la gravure classique est remise en honneur. A tous les procédés de la période révolutionnaire, à la fine pointe de Duplessis-Bertaux, au pointillé de Copia, aux aqua-tinte qui avaient popularisé les spirituelles caricatures de Carle Vernet, on voit succéder la perfection des tailles académiques, renouvelée des Édelinck, des Drevet, des Poilly. La poitrine du centaure Nessus est modelée par Bervic, l'auteur du Laocoon, au moyen de travaux précieux et rares qui plaisent à l'œil par leur élégance, par leur curieuse symétrie,

son caractère ; il rend la chair, la soie, l'hermine, le velours, le marbre, l'ébène, toutes les étoffes, toutes les substances, et il semble d'abord que c'est la perfection même. Toutefois si on rapproche Miéris de Terburg et surtout de Metsu, on sent tout de suite qu'il y a encore un degré au-dessus d'un tel fini.



LA FEMME AU PERROQUET.

Le plus difficile en peinture n'est pas de finir, si l'on entend par cette expression la fonte des couleurs, le poli qu'on obtient avec de la patience et un blaireau, l'extrême soin donné à tous les détails et une certaine propreté

et aussi par cette marche savante qui fait sentir partout les méplats de la chair, la présence des os et des tendons. Jamais la recherche du procédé matériel n'avait été poussée plus loin ; jamais aussi tant de métier ne s'était trouvé réuni à plus de sentiment ; car, si l'on admirait ces tours de force de Bervic, ces lignes brisées régulièrement, interrompues par des points d'une parfaite rondeur, et semblables aux grains inégaux d'un chapelet, c'est que la justesse du modelé ne souffrait en rien de ces coquetteries, de cette ostentation du métier.

Les triomphes du burin se continuèrent sous la Restauration ; un moment ils furent troublés par l'invasion du romantisme,

de pinceau qui n'est égayée par aucune négligence, par aucun *laissé*. Plusieurs maîtres hollandais ont interprété de la sorte ce qu'on appelait alors le beau fini, et c'est ainsi que l'a compris trop souvent le vulgaire des amateurs. Mais finir, c'est précisément dissimuler le fini, c'est mettre à son ouvrage la dernière main en cachant la peine qu'il a coûtée, je veux dire en l'animant par des touches expressives qui lui prêtent un air de franchise et de liberté. Finir, c'est ôter par des coups de pinceau légers, spirituels, éloquents parfois, cette propreté fade, cette uniformité qui communiqueraient au spectateur l'ennui qu'elles ont dû procurer au peintre. Finir, c'est caractériser un plan, nuancer un contour, donner enfin aux objets essentiels d'un tableau, par exemple, aux méplats du visage ou à l'expression d'une main, ce dernier accent qui est la vie.

CHARLES BLANC.

amenant avec lui la fantaisie, la couleur. *Le Naufrage de la Méduse* fut gravé à la manière noire par Reynolds; bientôt après, *la Patrouille de Smyrne* fit penser à Rembrandt; on s'informa des méthodes de ce grand peintre plutôt que de son génie; les innovations, les variantes, les procédés expéditifs faisaient fureur; mais, au milieu de ce mouvement, la tradition des maîtres illustres était continuée par les Desnoyers, les Tardieu, les Richomme. Le premier, s'attaquant à Raphaël, l'avait rendu avec un sentiment admirable dans *la Belle Jardinière;* le second avait pris rang parmi les maîtres par son beau portrait du comte d'Arundel, d'après Van Dyck, et par *la Communion de saint Jérôme*, où il avait conservé toute la puissance, toute l'expression du Dominiquin; le troisième avait osé se mesurer avec Edelinck lui-même dans l'interprétation d'un chef-d'œuvre de Raphaël, et n'avait été vaincu que par le prince de la gravure. Il fallut un graveur à l'austère M. Ingres; il le trouva aussi pur, aussi savant et aussi maître qu'il le pouvait désirer, dans M. Calamatta, artiste romain naturalisé français, dont la taille fière s'assouplit, quand il le faut, à des travaux tendres et d'un goût exquis. M. Calamatta, aujourd'hui fondateur d'une grande école de gravure à Bruxelles, qui sera pour lui une seconde illustration. M. Forster fit faire au burin des évolutions merveilleuses, et se signala par une grande habileté d'exécution. Quant aux élèves de Bervic, ils se dispersèrent. Les uns, comme M. Prévost, surent mêler avec beaucoup d'adresse et de bonheur les divers procédés qui pouvaient mener à bien les colossales planches de l'œuvre de Léopold Robert; les autres, tels que M. Henriquel Dupont, restèrent plus fidèles à la manière qui les avait mis en renom. L'auteur de *Gustave Wasa* sut allier au plus haut degré le respect de la tradition avec les caprices de l'indépendance. Plein d'esprit, plein de sentiment dans ses élégantes façons de couper le cuivre, M. Henriquel Dupont montra qu'on pouvait se jouer même de la gravité du burin. Tantôt il discipline ses tailles et entame sa planche comme ferait le doyen d'âge de l'Académie; tantôt il les disperse en un point lumineux, sauf à les raccorder comme bon lui semble, sans être embarrassé le moins du monde des accidents qu'il rencontre sur son chemin. A l'écart, enfin, se tient un artiste qui, pensant que dans la gravure, le dessin est tout et le métier peu de chose, se sert indifféremment ou d'un simple badinage de pointe, ou d'une taille savante demeurant, sous toutes les formes, un dessinateur de premier ordre; je veux parler de M. Mercuri, auteur de la *Sainte Amélie* et des *Moissonneurs*.

C'est à ce point qu'en est aujourd'hui la gravure en France, et, il faut le dire, à travers toutes les influences qu'elle a subies, elle est encore supérieure à celle de toutes les nations de l'Europe, malgré le mérite éminent des Toschi, des Jesi et des Longhi. Cultivée par les maîtres dont nous venons de parler, la gravure est un art cent fois précieux, qui popularise les œuvres du génie, et sans lequel la peinture ne pourrait vivre longtemps. Avant qu'il n'existe plus dans le monde une seule épreuve de Marc-Antoine, les fresques de Raphaël auront péri peut-être ou se seront écroulées avec les murailles qu'elles décorent. Car c'est la gravure qui donne aux chefs-d'œuvre l'étendue et la durée. C'est sur l'airain du graveur qu'est buriné, pour un grand peintre, le brevet de son immortalité.

CH. BL.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Un maître qui n'a vécu que quarante-six ans et qui a fini avec tant de soin ses ouvrages, n'a pu en produire un très-grand nombre. Smith, dans son *Catalogue raisonné of the most eminent dutch, flemish and french painters*, compte 156 peintures connues de Miéris. Nous allons indiquer ici les principaux musées ou cabinets de l'Europe où se trouvent ces précieuses peintures.

Musée du Louvre : Quatre tableaux de Miéris, fort mal expertisés aux époques de 1810 et de 1816.

Une femme à sa toilette. Elle est servie par une négresse. Estimée sous l'Empire 1,000 francs; sous la Restauration, 5,000 francs.

Deux femmes vêtues de satin prenant le thé, dans un salon orné de statues. Tableau d'un fini désespérant, 800 francs et 2,500 francs.

Intérieur d'un ménage. 1,500 francs et 3,000 francs.

Portrait d'homme. Signé : *F. Van Miéris*. 4,000 francs et 3,000 francs.

Il n'est pas douteux qu'aujourd'hui ces tableaux de Miéris atteindraient dans une vente publique un prix dix fois supérieur à celui de cette expertise.

Belvédère a Vienne : *Une jeune femme malade* à laquelle un médecin tâte le pouls. Petites figures jusqu'aux genoux, signé *Francz Miéris. f.* 1656.

Le Magasin de soieries. Une femme montre des étoffes à un cavalier qui lui caresse le menton. Signé *F. Van Miéris*, 1660.

Pinacothèque de Munich : Seize Miéris, parmi lesquels on remarque son portrait où il s'est coiffé d'un bonnet rouge paré de plumes d'autruche. *Une dame jouant avec son perroquet*, une autre *avec son chien*, un *Déjeûner d'huîtres*, et enfin le célèbre tableau connu sous le nom de la *Femme malade*, un de ses chefs-d'œuvre. On y voit une dame évanouie devant son médecin. C'est un sujet que Miéris a traité plusieurs fois, ainsi que la femme au perroquet et celle au chien.

Galerie de Dresde : on y compte douze tableaux du maître. Nous citerons dans le nombre : *la Diseuse de bonne aventure*, c'est une adorable chose. Une courtisane vêtue de satin mauve écoute non pas précisément la bonne aventure, mais les propositions d'une duègne. Cette courtisane est d'une beauté et d'une grâce incomparable. — *Le Drouineur*, c'est une composition de plusieurs figures. *Un jeune militaire* fumant sa pipe. *Un Atelier de Peintre*. Miéris y est représenté avec sa femme, dont le portrait est ébauché sur une toile. Autre *Atelier de peintre*. L'artiste, une palette à la main, est à côté d'un visiteur qui examine un tableau commencé.

Musée d'Amsterdam : *Une dame assise*, occupée à écrire une lettre, un valet attend ses ordres.

Une dame pince de la guitare à la lueur d'une lampe.

Musée royal de La Haye : *Le peintre et sa femme*. — Portrait d'*Horner Schuil*, professeur de botanique à Leyde. *Un enfant* qui fait des bulles de savon.

L'Ermitage a Saint-Pétersbourg : *Le Lever hollandais* : une femme qui se lève reçoit les gentillesses de son petit chien. *Le peintre et sa femme* en grisaille.

Galerie de Leuchtenberg : *Une femme tient une cage ouverte* sur une table et rend la liberté à un oiseau. — *Une dame se promène sur la terrasse d'un jardin* accompagnée par un cavalier qui tient son chapeau à la main et suivie d'un petit chien. Peint sur bois et signé : *F. Van Miéris*. 1675. Ces deux tableaux ont été gravés à l'eau-forte par Muxel.

Galerie de Florence : *La Dormeuse*. — *Le Jeune homme au bocal* — *Un vieillard offrant de l'argent à une jeune femme*; — et *le Portrait du peintre*.

Musée de Montpellier : *L'Enfileuse de perles*; une jeune dame assise devant une table couverte d'un riche tapis; à gauche, dans la demi-teinte, une jeune cameriste.

Cherchons maintenant les beaux Miéris qui se trouvent dans les plus célèbres cabinets.

Collection sir Robert Peel : *Une femme assise* donne à manger à son perroquet. C'est le tableau célèbre sous le nom de *Corset rouge*. Ce tableau a passé par les cabinets Gagnat et Praslin. Il fut acheté par sir Robert Peel 305 guinées, 7,930 francs.

Galerie Bridgewater : *Une jeune femme à sa toilette* vêtue d'une casaque de satin bleu noue son bonnet sous son menton.

Un intérieur. On y voit une rieuse et un enfant à côté d'elle.

Le Portrait du peintre. Il est tiré des collections de Saint-Victor et Pourtales. Nous le croyons douteux, d'autant que M. Waagen ne le cite point et que le même tableau se trouve à Munich.

La reine d'Angleterre possède, dans le Buckingham Palace, quatre Miéris.

Un enfant faisant des espiègleries, daté de 1663; une repetition de cette peinture se voit à La Haye.

Une femme au perroquet, c'est encore un corset rouge comme celui de Munich et de sir Robert Peel.

Un fumeur, une jeune fille lui présente un verre de vin. Figures à mi-corps.

Miéris et sa femme. Le peintre tire les oreilles d'un petit chien qui est sur les genoux de sa femme, sur le devant est la mère du petit chien.

Collection Th. Hope : *Un Gentilhomme coiffé d'une barrette brune à plumes bleues*, en habit de soie vert olive; devant lui un bocal rempli de vin, un violon sur l'appui de la fenêtre. Une jeune fille vue de dos inscrit la dépense. Ce tableau est daté de 1660. C'est un des chefs-d'œuvre du maître.

Galerie du marquis de Bute à Sutonhouse. *La Lettre découverte*. Une mère reproche à sa fille en pleurs une lettre qu'elle vient de saisir.

Les dessins de François Miéris sont très-rares. Ils sont extrêmement finis. On connaît de lui des études de têtes dessinées à la pierre noire avec le plus grand soin. Souvent elles sont lavées à l'encre de Chine, la vérité des chairs, le rendu des étoffes s'y remarquent comme dans ses tableaux.

François Miéris a eu pour élèves Pierre Lermans, Karel de Moor et ses deux fils Jean et Guillaume Miéris, ce dernier appelé le jeune Miéris. Il y avait encore, au siècle dernier, un petit fils du vieux Miéris, qui était élève de son père Guillaume,

et qui est auteur de plusieurs ouvrages dont lui-même fit passer la liste à d'Argenville à qui nous l'empruntons :

Description des Sceaux épiscopaux et des Monnaies des évêques d'Utrecht.

Histoire des Princes de la maison de Bavière, de Bourgogne et d'Autriche qui ont été souverains dans les Pays-Bas, trois volumes in-folio, avec plus de mille médailles dessinées par l'auteur, d'après les originaux, et gravées par les plus habiles graveurs.

Chronique de Hollande par un clerc des Pays-Bas, Leyden, 1740, 1744.

Chronique d'Anvers, Leyden, 1743, 1744.

Dissertations sur le droit féodal en Hollande, Leyden, 1748, in-8°.

Le Grand Livre des Chartes des Comtes de Hollande, Leyden, 1753. Quatre volumes in-folio.

Les privilèges et coutumes du pays de Delfland, etc.

Les graveurs qui ont reproduit les ouvrages de Miéris sont assez nombreux. Voici ceux qui valent la peine d'être mentionnés, avec l'indication des morceaux qu'ils ont gravés :

Bary. *La Femme ivre endormie.*

Basan. *Le Lever hollandais, le Déjeuner hollandais, l'Ouvrière en dentelles* de l'ancienne galerie de Bruhl, *la Jardinière, la Méridienne hollandaise.*

Blooteling. Le *Portrait de Miéris* en manière noire.

Greenwood a gravé dans cette manière le *Portrait de Miéris et de sa femme* avec un petit chien.

Ignonet. *La Pourvoyeuse flamande.*

Mignerel. *La jeune Femme faisant l'aumône.*

Haid. *Le Trompette attendant ses ordres* du cabinet Burghauss; *le Chirurgien* du cabinet Kussow à Augsbourg.

Villain. *Le jeune Homme au bocal*, de la galerie de Florence.

Wille a gravé, comme étant de Miéris, *la Tricoteuse hollandaise*, qui a été quelquefois attribuée à Netscher. *L'observateur distrait*, du cabinet de Palen, *la Cuisinière hollandaise.*

Nous relevons ici pour les amateurs, dans les divers catalogues, les prix auxquels se sont élevés les plus beaux Miéris dans les ventes publiques.

VENTE GAIGNAT, 1768. On y présenta trois Miéris : *Une jeune Femme malade et son médecin*, tableau peint sur bois, cintré du haut. Prix : 2,760 livres. — *Une dame en déshabillé cramoisi*, garni d'hermine blanche, avec un jupon couleur paille. Elle donne une gimblette à son perroquet. C'est le fameux *Corset rouge*, qui est aujourd'hui dans le cabinet de feu Sir Robert Peel. Il fut adjugé pour 3,100 livres. Il est peint sur cuivre. — *Un Fumeur* à mi-corps, tenant d'une main un vidrecome, de l'autre sa pipe. Il est accoudé sur une table et porte un chapeau orné d'un plumet. Prix : 481 livres.

VENTE RANDON DE BOISSET, 1777. *Une belle Femme écrivant* sur un tapis de velours cramoisi. Un jeune homme attend ses ordres, un chien dort sur un oreiller. Prix : 8,100 livres.

VENTE PRINCE DE CONTI, 1777. *Un aveugle conduit par son chien* et accompagné d'un petit garçon demande l'aumône à la porte d'un vestibule. Tableau sur bois provenant du cabinet du duc de Choiseul; prix : 510 francs. — *Une femme donnant à manger à un oiseau*, avec un autre tableau de G. Schalcken. Ensemble : 2,301 francs.

VENTE D'ARGENVILLE, 1778. *Un dessin* de F. Miéris représentant un buste de femme; prix : 170 francs. — *Un buste d'homme* avec un chapeau sur la tête, dessiné au fusain sur vélin comme le précédent. Prix : 120 francs.

VENTE DE CALONNE, 1778. *Une Dame et son Chien.* Elle est couverte d'un chapeau de paille garni de satin et de plumes blanches. Elle a sur le sein un fichu de gaze; provenant du cabinet de Lubbine, d'Amsterdam. Prix : 1,401 livres.

VENTE CHOISEUL-PRASLIN, 1793. *Une jeune femme offre une gimblette à son perroquet.* C'est le *Corset rouge* dont nous venons de parler. Il fut vendu cette fois 9,151 livres. — *Un Artiste considérant une statue antique de jeune homme*, à la lueur d'une bougie. Un autre personnage examine de près cette antique. Plus loin, deux étudiants dont un tient une lumière. Morceau d'un clair-obscur magique. Prix : 2,261 livres.

VENTE SOLIRÈNE, 1812. *Sara et Abraham*, 800 francs. *Le Chant interrompu.* Une dame en déshabillé de velours cramoisi tient un livre de musique sur ses genoux. Un personnage lui offre un verre de liqueur. Prix : 2,802 francs.

VENTE CLOS, 1812. *Une jeune Fille ramenée par une Bohémienne.* Elle est à genoux, demandant pardon à sa mère. Le père est dans le fond. Prix : 2,201 francs.

VENTE LAPEYRIÈRE, 1817. *Le Greffier Fagel*, tableau cité par Descamps. Prix : 1,000 francs.

VENTE ÉRARD, 1832. *Musicienne étudiant un morceau de chant.* Une mandoline est placée devant elle sur une table ornée de sculptures. Elle est vêtue d'une robe de satin feuille-morte, sans fichu, ni coiffure. Prix : 1,725 francs.

VENTE DU CHÂTEAU DE BERRY, 1837. *Portrait d'un Magistrat* à mi-corps, sous un péristyle d'où l'on découvre l'entrée d'un parc. Ce tableau fut adjugé à M. Demidoff moyennant 1,000 francs. — *La Dame de qualité.* Elle descend les marches d'un escalier qui conduit aux allées d'un parc. Elle est en robe de satin blanc avec des rubans cramoisis et des garnitures flottantes. Un nœud de perles dans ses cheveux. Provenant de la fameuse collection Braamkamp, d'Amsterdam, adjugé à M. Demidoff pour 5,010 francs.

VENTE PERREGAUX, 1841. *Le Chant interrompu.* Ce tableau, que nous venons de voir figurer dans la vente Solirène, où il ne se vendit que 2,802 francs, s'éleva, en 1841, au prix de 22,100 francs.

VENTE GIROUX, 1851 : *Une jeune dame* élégamment vêtue et tenant une mandoline présente une gimblette à un épagneul; près d'elle un seigneur appuyé sur une table couverte d'un riche tapis. Prix : 1,055 francs.

Nous reproduisons ci-dessous les signatures et monogrammes de François Miéris.

F. van Mieris

F van Mieris
1675

FMR FMR



École Hollandaise. Intérieurs, Conversations.

PIERRE DE HOOCH OU DE HOOGHE

NÉ VERS 1635 — MORT EN . . .



Ils seraient bien étonnés, s'ils revenaient au monde, les biographes et les critiques du siècle passé qui ont dit de Pierre de Hooghe qu'il avait tenu un rang assez distingué au-dessous de Miéris et de Slingelandt; ils verraient aujourd'hui nos meilleurs peintres, nos amateurs les plus illustres, ceux dont le goût fait loi, et les rares écrivains qui s'occupent d'art parmi nous, considérer Pierre de Hooghe comme un maître puissant et robuste, de la famille de Rembrandt.

Par un singulier caprice de la fortune, presque aussi aveugle dans la distribution des renommées que dans celle des richesses, il est arrivé à Pierre de Hooghe ce qui dans le même temps arrivait à Hobbema. Son nom, inconnu aux historiens de l'art hollandais ou négligé par eux, tomba dans l'oubli et y demeura enseveli pendant plus d'un siècle. Si parfois quelqu'une de ses peintures figurait dans l'héritage d'un connaisseur, les marchands s'empressaient de substituer à son nom, car il signait ordinairement ses tableaux, celui de quelque maître moins obscur afin d'en tirer un prix plus élevé. C'est ainsi que plus d'une fois *les Conversations* de Pierre de Hooghe furent attribuées à Jean Van der Meer, de Delft; de sorte que l'obscurité même de Pierre de Hooghe

servait à l'y maintenir. Du reste l'extrême fini qui était alors la passion la plus générale, et la plus flattée, des amateurs hollandais, était un obstacle à la renaissance du nom de Pierre de Hooghe. Les adeptes de Gérard Dow et de ses imitateurs n'étaient guère en état d'apprécier ce qu'il y avait de vraiment magistral dans la manière de Hooghe. Il resta donc dans l'ombre malgré la protestation des quelques amateurs qui possédaient ses rares tableaux. Aussi lorsque, vers le milieu du dix-huitième siècle, Descamps fit en Flandre et en Hollande le voyage qui précéda la rédaction de sa *Vie des peintres*, il eut beau voir des chefs-d'œuvre de Pierre de Hooghe chez M. Nicolas Van Bremen à La Haye et chez M. Braamcamp à Amsterdam, la prévention, plutôt encore que le défaut de savoir, les lui fit trouver bien inférieurs à ce qu'ils étaient réellement, et revenu en France, il écrivit sur ce grand maître — je dis *grand* dans son cadre — les lignes suivantes, qui malheureusement ont fait autorité jusqu'au commencement de ce siècle, et même jusqu'à une époque plus rapprochée de nous, celle des célèbres ventes Heris de Bruxelles et Perregaux :

« Le mérite de Pierre de Hooghe dans son art nous fait regretter de n'avoir pu découvrir aucune particularité de sa vie. De ce qu'il l'a passée en Hollande, on en conjecture avec assez de probabilité qu'il y avait pris naissance. Par sa manière de peindre, il paraît qu'il fut un des meilleurs élèves de Berghem. Par ses premiers tableaux, on juge avec raison qu'il étudia ses principes dans cette grande école. Les ouvrages qu'il fit depuis dans le goût de Metsu et de Miéris, prouvent que la prévention fondée des amateurs pour ces illustres artistes détermina de Hooghe à les imiter. Il réussit à marcher sur les traces de Metsu, de Miéris, de Coques et de Slingelandt, mais sans les atteindre. Ses têtes et ses mains ont quelquefois la force de celles de Van Dyck. Sa touche est plus large que celle de Miéris et de Metsu; mais ses tableaux n'en attrapent jamais le fini précieux. Aussi nous gardons-nous bien de les placer sur la même ligne....... »

Telle est l'appréciation qu'ont répétée à l'envi tous les livres d'art, toutes les biographies, même assez récentes. Si toutefois l'on s'était donné la peine de regarder les tableaux du maître que l'on jugeait si légèrement sur le témoignage d'autrui, on aurait vu qu'il y avait bien peu de rapport entre sa manière et celle de Miéris et de Metsu ; que Pierre de Hooghe a le plus souvent regardé ailleurs ; que s'il a traité quelquefois, comme eux, des petits sujets familiers, des intérieurs bourgeois, des collations, et s'est plu, comme eux, à peindre des cavaliers bien mis en tête-à-tête avec des femmes élégantes, à côté d'une table où reluisent les verres de Bohême et les plats d'argent niellé, chargés de fruits, il a conservé un caractère propre et surtout un faire très-original, même dans la peinture de ces petites scènes, et n'a ressemblé à aucun de ses rivaux là où il devait le plus facilement ressembler à tous. Maintenant, que Pierre de Hooghe ait été l'élève de Berghem, cela n'est pas impossible assurément ; mais qu'il faille en juger *par sa manière de peindre*, comme dit le bonhomme Descamps, c'est ce qu'on ne saurait admettre à moins de n'avoir jamais vu de sa vie un Berghem. Il semble en vérité que ces anciens biographes se servent au hasard des mots du langage. Les jugements qu'ils portent sur les peintres sont pour la plupart si peu justes ou si mal exprimés qu'on les croirait sortis de leur cerveau comme sortent les numéros d'un tirage au sort, et pour comble, les livres absolument dénués de tout sens critique sont précisément ceux qui ont le plus de vogue, ceux que l'on copie le plus souvent et auxquels on fait l'honneur de les piller ou de les traduire dans toutes les langues. On ne saurait croire le chemin qu'ont parcouru ainsi les niaiseries les plus fortes, grâce au nombre des plagiaires qui, à défaut de scrupules, n'ont pas même eu le peu d'intelligence qui pourrait y suppléer.

On ne sait rien touchant Pierre de Hooghe, ni le lieu ni l'année de sa naissance, ni le lieu ni l'année de sa mort. Il est à croire néanmoins, d'après la physionomie de son nom, qu'il était Hollandais. Par les costumes dont il habillait ses personnages et par les dates qu'il a mises à quelques-uns de ses tableaux, il est évident aussi qu'il florissait de 1660 à 1670. On voit dans Descamps, et dans certains livres modernes plus consciencieusement faits, notamment dans la biographie très-abrégée de Balkema[1], que Pierre de Hooghe naquit en 1643 ; mais comme l'a très-bien fait observer l'auteur de la récente *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Louvre*

[1] Voyez aussi ce que dit à ce sujet John Smith dans son *Catalogue raisonné of the works of the most eminent dutch, flemish and french painters*, London, 1833.

(*seconde partie*), il n'est pas vraisemblable qu'un peintre dont les meilleurs ouvrages portent le millésime de 1658 ait pu naître en 1643, car il faudrait supposer qu'il atteignit dès sa quinzième année à l'apogée de son talent. Il est donc raisonnable de reporter vers l'année 1635 la naissance de Pierre de Hooghe. Que s'il y avait maintenant à tirer de sa manière une conjecture sur l'école où il se forma, le plus probable serait qu'il fut



INTÉRIEUR D'UNE MAISON HOLLANDAISE.

le disciple de Rembrandt. C'est à ce grand maître en effet qu'il se rattache, comme Samuel Van Hoogstraten, par son goût pour les effets de lumière, bien qu'il les ait compris d'une façon et avec des nuances toutes personnelles, et aussi par la vigueur de l'empâtement et la chaleur du ton.

Le plaisir de Pierre de Hooghe, sa préoccupation de peintre, la supériorité, ou pour mieux dire l'originalité de son talent, car il fut supérieur en tout ce qu'il fit, consistaient à creuser la toile et à l'éclairer. Ordinairement,

il se place dans l'obscurité pour voir son tableau. On dirait qu'il a regardé l'intérieur de ses appartements hollandais ou l'arrière-cour de ses maisons bourgeoises à travers le trou d'une serrure, et c'est de lui qu'on pourrait dire ce que Diderot appliquait à Rembrandt : *Per foramen vidit et fecit.* Le musée du Louvre possède, heureusement pour nous, un échantillon de chacune des deux manières de Pierre de Hooghe. Ce sont, il est vrai, deux *Intérieurs*, mais l'un est un effet de lumière voulu, obtenu par un repoussoir, l'autre est un tableau clair où la lumière ne joue pas le principal rôle. Le premier appartient à la manière qui caractérise plus particulièrement le maître, la recherche des effets, et il n'est personne au Louvre qui ne soit invinciblement attiré par ce tableau. Nous avons devant nous un appartement sombre, situé au rez-de-chaussée d'une maison hollandaise, ou plutôt nous y sommes. Au fond, une porte ouverte et un vitrage laissent voir une petite cour et une buanderie dont les murailles blanchies, accidentées de briques, sont vivement éclairées par un rayon de soleil, de sorte que la chambre du devant ne reçoit pour toute lumière qu'une réverbération de ce soleil : c'est là le tableau. Il est animé, cependant, par la présence de trois figures peu intéressantes en elles-mêmes : une femme assise dans l'ombre du premier plan, qui paraît occupée à hacher des légumes ; à côté d'elle une petite fille debout, qui tient un jouet et qui projette son ombre sur le plancher; enfin, dans le fond lumineux, une vieille femme, vue par derrière, qui traverse la cour, se dirigeant vers la buanderie. Cette figure forme, au milieu de la lumière, une masse brune qui en redouble encore l'intensité, tandis qu'elle porte sur la tête une sorte de capuche blanche, formant à son tour une petite masse claire qui la détache de la muraille de brique. Voilà un tableau qui ne paraît fait que pour les yeux, mais qui du moins produit une illusion des plus charmantes et des plus fortes. L'effet de clair-obscur est magique. La circulation de l'air, la profondeur de la toile, l'éloignement de cette arrière-cour dont on mesure si bien la distance, la lumière du soleil et ses reflets, tout cela est rendu avec une franchise, une habileté et en même temps une simplicité de moyens qui surprennent. A quoi tient la puissance de cet effet ? Sans doute à ce que les ombres sont liées entre elles de manière à former des masses larges, tranquilles, d'une transparence discrète. Quant à la lumière, elle est à la fois caressante et vive, éclatante et dorée. C'est ce doux soleil qui ne manque presque jamais de visiter la Hollande sur les trois ou quatre heures de l'après-midi. J'observe que le peintre, pendant qu'il évitait de rappeler la lumière principale dans les masses d'ombre, n'a pas craint d'interrompre la masse de lumière par quelques taches brunes, de façon qu'il a mis du jeu seulement dans la partie claire de la composition, laissant en repos la partie sombre. Si c'est la nature qui arrange et fournit elle-même de pareils effets, il faut convenir qu'un maître seul est capable de les voir ainsi, d'en sentir si bien le charme, de le traduire avec tant de vigueur, avec tant d'art.

Est-il bien vrai, du reste, qu'un tel spectacle n'intéresse absolument que les yeux ? Il n'en est pas ainsi pour nous. Les grands artistes savent, quand il leur plaît, produire une sensation morale, alors même qu'ils semblent n'avoir voulu autre chose que réjouir nos regards. Les *Intérieurs* de Pierre de Hooghe ont quelque chose de mystérieux et d'aimable qui réveille dans notre esprit les idées de famille et nous ramène aux douces émotions de la vie privée. Je ne sais comment il peut se faire que de cette peinture dont le principal personnage est un rayon de soleil, il émane un sentiment de paix, une impression de recueillement et de silence. Bien des gens sans doute ne comprendront pas qu'on puisse demeurer un quart d'heure à contempler une peinture aussi insignifiante en apparence, un drame inutile où les figures ne font rien et ne paraissent être que des corps éclairés ou des corps sombres.... et pourtant, lorsqu'on a regardé quelque temps ces murailles imprégnées de chaudes lueurs, quand on s'est arrêté devant cette humble scène qui ne présente, pour toute intrigue, qu'une vieille femme qui s'enfonce dans le tableau et un rayon qui en sort, on se sent peu à peu comme enveloppé de bien-être; on s'établit en pensée dans cet intérieur paisible, mélancolique et silencieux, qui reçoit en ce moment la visite du soleil. On compte machinalement les degrés de l'escalier tournant qui conduit aux étages d'en haut, on fait partie de cette maison simple, si curieusement, si chaudement éclairée, et l'on s'abandonne pour un instant aux souvenirs les plus naïfs et les plus éloignés du foyer domestique. L'on croit sentir alors toute la force de ce mot *domus*, si plein de choses et si profond quand il est dans la bouche d'Horace. Il nous souvient d'avoir vu un jour dans un musée d'Allemagne,

avec une singulière émotion qui n'était guère partagée ni comprise autour de nous, un certain tableau de Pierre de Hooghe plus simple encore, s'il est possible, et tout aussi ravissant. Il ne s'y trouve qu'une seule figure de jeune femme, occupée à lire dans un appartement dont les croisées à petits vitraux laissent venir une abondante lumière et dessinent sur le mur l'ombre tremblante de leurs châssis de plomb, comme on le voit dans la fameuse estampe d'Albert Durer qui représente un saint Jérôme en méditation. A la muraille blanche, sont accrochés deux tableaux enfermés dans ces austères cadres d'ébène noire que fabriquait



LA PARTIE DE CARTES.

à Harlem le père de Ruysdael. Le peintre a posé sur une chaise un panier rempli de pelotes de laine à tricoter soigneusement rangées, pour faire comprendre que le travail est suspendu au logis, et que cette jeune femme observe en toute sa sévérité le dimanche des protestants..... Ce livre qu'elle lit la tête penchée, avec tant d'attention, est donc une Bible..... Mais comment expliquer l'attrait bizarre qui nous attachait à ce petit tableau et à ses plus minces détails, aux chaises recouvertes en panne qui se faisaient pendant de chaque côté d'une table reluisante de propreté, et jusqu'aux deux pantoufles que la jeune femme avait oubliées sur le parquet ciré de sa chambre, mules élégantes dont les talons sont assez hauts pour laisser glisser un atome de lumière, sous la plante de ses pieds petits et délicats?

Mais le talent de Pierre de Hooghe peut être considéré sous un autre aspect : je parle de ses tableaux de

conversations. Je ne sache pas que personne l'ait surpassé dans ce genre, pas même l'admirable Terburg, pas même l'inimitable Metsu, encore moins le vieux Miéris, tout précieux qu'il est : « Il y a du choix à faire, dit Lebrun, dans les ouvrages de Pierre de Hooghe, car on en trouve qui étant trop en demi-teinte, portent la tristesse dans les cabinets; d'autres, au contraire, sont d'un rare mérite. On en a vu vendre 100 et 150 louis. » Plus heureux que Lebrun, nous n'avons jamais vu un seul tableau de Pierre de Hooghe qui ne fût de premier ordre. Tantôt ce sont des *intérieurs* : on y joue aux cartes, on y exécute un concert de famille, on fait une lecture, on boit, on cause; tantôt ce sont.... dirons-nous des *extérieurs*, selon l'expression naïve de quelques vieux catalogues?... le peintre alors nous fait assister aux occupations domestiques, aux innocentes récréations de la vie intime; c'est, par exemple, une ménagère qui lave du linge dans une arrière-cour, nettoye du poisson, plume une volaille; ou bien ce sont des dames et leurs cavaliers qui jouent aux quilles dans un jardin soigneusement sablé, à la hollandaise. Quand il peint des intérieurs, il est rare que Pierre de Hooghe n'y entr'ouvre pas, à droite ou à gauche, des portes donnant sur un escalier ou laissant apercevoir les allées d'une promenade, les arbres d'un quai, de sorte que le tableau de ce maître a presque toujours l'air d'être l'antichambre d'un autre tableau. De cette manière, quand le dedans du logis est modérément éclairé, le soleil brille au dehors et l'on en devine la chaleur et l'éclat aux joyeuses échappées de vue que l'artiste a ménagées tout au fond, en les inondant de sa lumière.

Jamais, disions-nous tout à l'heure, il ne nous est arrivé de rencontrer un ouvrage faible de Pierre de Hooghe. Ceux que nous avons vus à Amsterdam, au musée et dans la collection de M. Six, celui du cabinet de sir Robert Peel à Londres, celui de la galerie de Dresde, celui qui orne les salons de M. de Rothschild à Paris, sont autant de chefs-d'œuvre. Pour ne parler que des deux derniers, il y a une telle vigueur d'effet, une telle magie, qu'après les avoir attentivement regardés, on ne peut plus, de longtemps, voir des peintures du même genre. On reste ébloui comme un homme qui, du grand jour de la rue, passe tout à coup dans un appartement sombre. Cent fois les peintres hollandais ont représenté une jeune fille lisant une lettre à sa fenêtre; mais à l'exception de Terburg ou de Metsu, on n'en citerait pas un qui eût mis autant de relief, autant d'ardeur, plus d'illusion dans un motif d'ailleurs aussi simple. Quelque merveilleux que soient la plupart des petits tableaux de la galerie de Dresde, celui de Pierre de Hooghe produit une impression que rien n'efface. Je vois encore cette blonde jeune fille dont la chevelure, retenue par un large ruban brodé, retombe sur ses épaules en boucles légères; elle est seule, mais son profil qui se réfléchit dans les carreaux de la fenêtre, semble lui tenir compagnie. Elle porte un spencer jonquille garni de velours noir, dont les manches sont rayées de larges bandes du même velours. Un rideau de soie verte tenu par une tringle, se relève en plis gracieux, comme tout exprès pour nous la faire voir. Un rayon de soleil entre par la croisée ouverte et vient éclairer généreusement cette précieuse lettre que la jeune fille tient de ses deux mains et qu'elle lit de tout son cœur. Délicieuse peinture! c'est le clair-obscur de Rembrandt avec l'esprit de Metsu, avec la grâce de Terburg..... Faut-il parler maintenant du Pierre de Hooghe de M. de Rothschild? autre prodige, et pourtant on n'y voit qu'une laveuse qui étend son linge dans une ruelle déserte de quelque petite ville de Hollande; à côté d'elle est une enfant qui traîne un cheval de bois. Cette enfant, cette femme, ce linge éclatant, les murs de brique à moitié décrépits, les pierres des maisons, le pavé de la rue, un passant vêtu de noir et quelques figures qu'on aperçoit assez loin, au fond d'un jardin, à travers une porte entre-bâillée, composent tout le tableau. Mais quelle touche! quel prestige! comme la toile resplendit sans aucun repoussoir apparent! comme le pinceau du maître enveloppe d'air tous les contours, rapproche, éloigne, marque tous les degrés de la perspective aérienne, aussi sûrement que le fait la nature elle-même par la précision ou le vague des objets qu'elle nous montre, et au moyen des diverses nuances de sa lumière!

Cependant c'est encore au Louvre qu'il faut revenir pour voir un des plus charmants et des plus célèbres *Intérieurs* de Pierre de Hooghe. Définir ce tableau, ce serait embarrassant et malaisé. Quel nom donner à cette maison galante et à ces femmes plus galantes encore? Quel luxe dans cette chambre tendue de cuir doré, pavée de marbres blancs et noirs, et décorée d'une cheminée superbe que supportent des colonnes en marbre rose! Une femme à la mine provoquante joue aux cartes avec un gentilhomme; elle est vêtue d'un casaquin

ponceau, d'une jupe de soie jaune, et elle montre son jeu à un élégant cavalier qui se tient debout derrière elle, un verre à la main, et qui paraît la conseiller. Pendant ce temps, auprès d'une fenêtre aux rideaux verts, une courtisane cause voluptueusement à voix basse avec un jeune homme, et un page en habit bleu entre par une porte de côté, tenant une bouteille. C'est le tableau le plus fin, le plus spirituel, le plus riche de couleurs,



LA LECTURE DE LA LETTRE

le mieux éclairé, le mieux touché qui se puisse voir. Le peintre qui se jouait ainsi des difficultés de la peinture, mérite d'être placé au premier rang dans l'école de Hollande. Puissant et souple, large et fin tout ensemble, il a porté dans les tableaux d'intérieurs et de conversations le même genre de supériorité qu'Albert Cuyp dans les marines et le paysage. Pierre de Hooghe semble avoir été dans le secret de Rembrandt et il a su adapter aux scènes familières le génie de ce grand maître, comme Gonzalès Coques y avait adapté le génie de Rubens.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Le nombre des tableaux connus de Pierre de Hooghe est fort restreint. Smith, dans son *Catalogue raisonné of the works of the most eminent painters*, n'en compte que 99, et à la manière dont cet auteur a été renseigné, on peut croire qu'il en a échappé fort peu à ses investigations. C'est seulement dans les Musées et les plus riches cabinets qu'il faut chercher des ouvrages de Pierre de Hooghe.

Musée du Louvre. — *Intérieur d'une maison hollandaise.* Signé P.-D. Hooch. — Ce tableau fut acquis par M. Denon, le catalogue ne nous dit pas à quel prix. Il fut estimé par les experts du Musée, en 1816, 1,500 francs. Il vaudrait au moins dix fois cette somme aujourd'hui.

Intérieur hollandais, ou *la Partie de cartes*. — C'est ce tableau dont nous avons parlé. Il est gravé pour la première fois dans l'*Histoire des Peintres*. — Ce tableau acquis par le Musée, en 1801, ne lui coûta que 1,350 francs, à la vente Tolozan. Signé P.-D. Hooch.

Musée d'Amsterdam. — *Intérieur.* — La vue donne sur une autre pièce et, à gauche, dans une cave éclairée par une lucarne. Au milieu de la première chambre, une femme porte un pot de bière, dont elle donne à boire à une jeune fille.

Portrait. — C'est celui de l'artiste lui même.

Galerie de Dresde. — *La Lecture de la lettre.* — Ce tableau est lithographié dans la nouvelle *Galerie de Dresde*, in-folio.

Pinacothèque de Munich. — *Intérieur d'un appartement* avec deux larges fenêtres. — Une jeune femme est assise tournant le dos au spectateur et lisant un livre. L'effet de lumière est prodigieux et fait illusion.

L'Ermitage (à Saint-Pétersbourg). — *Une jeune fille montre du poisson à sa maîtresse.* — Ce tableau est estimé par Smith 450 liv. sterling.

Galerie Leuchtenberg (à Saint-Pétersbourg). — Un *Intérieur* où une dame lit un papier qu'un gentilhomme vient de lui remettre. Une servante s'approche tenant un verre et un bocal. A travers la porte, on aperçoit un corridor éclairé par une fenêtre. Le ton est éclairé par une autre fenêtre garnie d'un rideau rouge. — Estimé 350 livres sterling.

Chez la reine d'Angleterre. — *Une partie de cartes.* — Trois cavaliers à table avec une dame jouent et boivent. — Ce tableau fut acheté par George IV au marchand de tableaux Smith, qui le tenait du baron de Mecklembourg, moyennant 600 livres sterling (15,000 francs).

Une arrière-cour. — Une femme est occupée à filer sur sa porte. Une servante apporte une cruche d'eau. (Effet de soir.) — Acheté par George IV au prix de 400 guinées (10,500 francs).

Galerie Sutherland. — Un *Intérieur.* — Une femme va faire son lit et en même temps regarde sa fille qui en ce moment ouvre la porte. — Ce tableau fut acheté de lord Radstock, en 1826, 70 guinées.

Collection de sir Robert Peel. — *Un Intérieur.* — Deux cavaliers à table, jouant aux cartes avec une dame. — Ce tableau provient de la collection Pourtalès vendue en 1826

Scène domestique. — Vue sur l'arrière-cour d'une maison de brique avec une large arcade au bout de laquelle on aperçoit une seconde cour. Une femme et un enfant descendent deux degrés. Plus loin est une autre femme. Signé P.-D. H., 1658. — Sir Robert Peel tenait ce tableau de M. Emmerson, qui l'avait acheté, en 1825, 945 livres sterling.

Il nous reste à citer les prix les plus remarquables que nous avons relevés dans quelques catalogues de ventes.

Vente Braamcamp, 1771. — *Le Paiement de l'hôtesse.* — 500 florins. — Trois autres tableaux du maître figurèrent à cette vente. Ils furent vendus 420, 610 et 610 florins.

Vente Van der Dussen, 1774. — Un *Intérieur* provenant de la vente Braamcamp, où il ne s'était vendu que 610 flor., se vendit cette fois 750 florins.

Vente Helsleuter, 1802. — Deux *Intérieurs* y furent vendus, l'un 1,020 fl., l'autre 1,501 fl. *Un Concert de famille* s'éleva à 809 florins.

Vente Séréville, 1811. — Un *Intérieur d'appartement* où l'on voit une femme donnant des pommes à sa fille et une servante qui vient de les apporter. Une table avec un tapis et divers accessoires. — 2,000 francs.

Vente Mme Hogguer, 1817 (Amsterdam). — L'*Intérieur* qui est aujourd'hui au Musée d'Amsterdam et dont nous avons parlé plus haut. — 4,010 florins.

Vente Gerrit-Muller (Amsterdam), 1827. — *Une femme et un enfant.* — 6,000 flor. (12,900 fr.)

Vente Érard, 1832. — *Une partie de cartes.* — Trois femmes et trois cavaliers autour d'une table couverte d'un tapis de Turquie. — 803 fr

Vente Périer, 1838. — *Un Intérieur.* — 3,000 fr.

Vente Héris, 1841 (Bruxelles). — *La Domestique.* — Une jolie servante dépose un bassin et une aiguière d'argent ciselé sur une table couverte d'un riche tapis. — 5,950 fr.

Vente Perregaux, 1841. — *Cour intérieure d'une maison hollandaise.* — Elle est pavée de briques. On y voit la maîtresse du logis et sa servante. — 12,700 fr. — Ce tableau appartient à M. Delessert.

Vente de Morny, à Paris, 1652. — *Un Intérieur.* — 22,458 fr.

Vente Mecklembourg (décembre 1854). — Un tableau de Pierre de Hooghe a été adjugé pour la somme de 5,450 fr. à M. Nieuwenhuys.

Les Éditeurs de l'*Histoire des peintres* doivent à la complaisance de M. Engelberts, l'un des conservateurs du Musée d'Amsterdam, le dessin du portrait de *Pierre de Hooghe, peint par lui-même*, qu'on voit dans ce riche Musée, et qui n'avait pas encore été gravé.

Les tableaux de P. de Hooghe sont souvent signés comme ci-dessous :

P.D.HOOCH P DHooch

Impr. Lesaro et C., rue Dominique, 5



École Hollandaise. *Paysages.*

MINDERHOUT HOBBEMA

NÉ VERS 1635 — MORT VERS 1700



Il règne un étrange et profond mystère sur la vie d'Hobbema. Son nom seul est arrivé jusqu'à nous, uniquement pour avoir été écrit par lui-même sur quelques paysages de la plus rare beauté. On ne sait où il prit naissance, ni où il vécut, ni l'époque de sa mort. On voit seulement, par les millésimes tracés sur ses tableaux, qu'il fut le contemporain de Ruysdael, et, par l'aspect de ses hameaux et de ses bocages, qu'il dut habiter les provinces de Frise, de Gueldre et de Groningue. Hobbema n'a eu d'autre historien que son pinceau. Il s'est écoulé en effet près de deux siècles sans que son nom ait été imprimé dans aucun catalogue, mentionné dans aucun livre de peinture. Il n'y a guère plus de trente ans qu'on entendit parler en France de ce grand peintre pour la première fois depuis sa mort. Deperthes en écrivit une page ou deux

dans son *Histoire de l'art du paysage*, mais en homme qui n'avait pas encore vu de tableaux d'Hobbema ou qui en avait trop peu vu pour le bien connaître. Depuis, la réputation de cet artiste a franchi les frontières de la Hollande où elle s'était conservée parmi un très-petit nombre d'amateurs; le nom d'Hobbema a retenti dans des enchères fameuses, et le moment est venu, je ne dis pas de lui élever un monument, puisque les matériaux nous manquent, mais du moins d'essayer ici une épitaphe pour sa tombe inconnue.

Les Anglais furent les premiers qui firent attention aux ouvrages d'Hobbema; l'on citait même un tableau de ce maître — nous en parlerons plus bas — qui était conservé depuis près d'un siècle dans la famille Cobbe, à Dublin : aussi n'est-il pas surprenant qu'il soit fait mention d'Hobbema dans le *Dictionnaire des Peintres* de Pilkington, alors que ni Houbraken, ni Campo Veyermann, ni Van Gool ni de Bie n'avaient dit un seul mot de ce grand paysagiste sur lequel Descamps et d'Argenville gardent également le silence. On lit dans Pilkington[1] qu'Hobbema serait né dans la ville d'Anvers en 1611 : mais il est facile de voir que c'est là une supposition gratuite et complétement erronée. Comment croire, d'abord, que le révérend Pilkington ait jamais vu un seul tableau d'Hobbema, quand il ajoute que David Téniers et Adrien Van Ostade peignaient habituellement les petites figures qui animent les tableaux de ce paysagiste? Évidemment Pilkington disait tout cela au hasard. Pour quiconque a vu des Hobbema, il est clair que ce maître n'est pas flamand, que sa manière de voir et de peindre est toute hollandaise; qu'il n'a rien de cette largeur facile et un peu décorative qui distingue les Van Artois et même les Huysmans de Malines, comme en général l'école de Flandre; que, tout au contraire, sa poésie a ce caractère intime qui se remarque chez tous les maîtres de Hollande; que sa couleur est celle de Ruysdael, plus éclairée; qu'enfin son nom d'*Hobbema*, loin d'être belge, est tout-à-fait frison, comme l'a observé M. Henri Héris, de Bruxelles[2].

Selon Van Eynde et Van Willingen[3], Hobbema naquit dans la province de Gueldre, au village de Middelharnis, et il apprit la peinture à Harlem, chez Salomon Ruysdael; mais cette opinion n'est elle-même, en ce qui touche la naissance de l'artiste, basée sur aucune donnée authentique, à moins qu'on ne veuille accepter comme pièce probante un tableau d'Hobbema qui représente l'entrée du village de Middelharnis, et qui orne la fameuse collection de feu sir Robert Peel, à Londres. Pour ce qui est de l'éducation du peintre, il n'est pas non plus vraisemblable que Salomon Ruysdael ait été son maître, non-seulement parce qu'il n'y a point de rapport entre la manière du disciple et celle de Salomon, mais aussi parce que Minderhout Hobbema, s'il eût vécu à Harlem, n'eût pas manqué de reproduire les sites des environs de cette ville, comme le firent tant de fois les deux Ruysdael; au lieu qu'il a presque toujours pris ses points de vue et les divers motifs de ses compositions pittoresques dans les provinces de Frise et de Groningue, particulièrement dans le pays de Benthem. De son côté, Smith, dont l'ouvrage s'est acquis en Angleterre une certaine autorité, pense qu'Hobbema naquit à Harlem en 1629, et il est certain, quant à cette date, qu'elle est beaucoup plus près de la vérité que celle de Pilkington; Smith cite en effet un tableau qu'il a possédé et qui portait le millésime 1689, et comme il est difficile de croire que l'artiste avait près de quatre-vingts ans quand il peignit de pareils ouvrages, il est impossible d'admettre la date de 1611, donnée par Pilkington, et de ne pas adopter plutôt celle de 1629, donnée par Smith, ou du moins de ne pas s'en rapprocher.

De tant de versions, la plus probable, et c'est aussi la plus conforme aux traditions locales, est celle qui fait naître Hobbema dans la province de Frise, où furent découverts la plupart de ses tableaux. Nous ajouterons avec M. Héris que la naissance de ce grand peintre doit être fixée à l'année 1635, suivant toute apparence, et d'après la moyenne des millésimes inscrits par lui-même sur ses tableaux. Maintenant, quelle fut la vie

[1] *Dictionary of painters.*

[2] On peut consulter à ce sujet la notice insérée par M. Héris dans le journal *la Renaissance*, en 1839. Ce connaisseur qui a possédé des Hobbema, et qui fit une vente dont les amateurs ont conservé précieusement le catalogue, n'a pu faire que des conjectures en parlant de l'origine d'Hobbema et de sa vie; mais il a du moins apprécié le paysagiste frison avec sentiment et en parfaite connaissance de cause.

[3] Dans le *Woordenboek der Kunstschilders. . etc. Haarlem*, 1816, cité par M. Héris.

d'Hobbema? Fut-il joyeux ou triste, riche ou pauvre, recherché ou méconnu de ses contemporains? Voilà ce qu'on ignore. Demandez à ses chaumières ombragées d'arbres, à ses mares d'eau silencieuses, qu'effleure l'hirondelle et que ride à peine le vent, à ses chemins qui côtoient un champ de blé ou suivent la lisière d'une forêt. Mais pourquoi donc l'obscurité même qui entoure la vie d'un grand artiste ajoute-t-elle encore au charme de ses tableaux et à l'intérêt que nous inspirent ses moindres ouvrages? Heureux, avons-nous dit souvent, heureux les peintres dont la vie est inconnue, lorsque leur génie fut assez grand pour les sauver de l'oubli! Écrite par eux dans leurs propres œuvres, leur histoire n'est mêlée d'aucun vulgaire détail, n'est déparée par



LES PÊCHEURS A LA LIGNE.

aucune tache, et l'idée que nous nous faisons de leur caractère demeure telle que chacun de nous l'a créée dans son imagination. Jugeant de leur âme d'après les beaux moments d'inspiration et d'amour où ils peignirent les tableaux qui nous enchantent, il ne nous reste d'eux, pour ainsi dire, que la fleur de leurs sentiments, le plus délicat de leurs émotions et de leurs pensées. Il en est ainsi d'Hobbema. Nul doute que le mystère dont sa gloire est environnée n'ait rehaussé le prix de ses paysages, d'ailleurs si admirables et si rares.

Aussi ne peut-on échapper à cette impression, quand on regarde pour la première fois un Hobbema. Il y a quelque dix ans, il nous arriva de voir un magnifique ouvrage de ce maître, dont le nom seul alors était venu jusqu'à nous. Ce fut d'abord une émotion extraordinaire, provenant d'une surexcitation de la curiosité, et aussi de la pensée qu'un si grand peintre était demeuré inconnu pendant près de deux siècles, et qu'enfin les mystères

de son âme allaient nous être révélés par un chef-d'œuvre de cette poésie muette qu'on appelle la peinture. Le tableau était voilé d'un rideau vert; quand le rideau fut tiré, nous nous trouvâmes en présence d'un grand paysage dont le faire ne ressemblait à aucun autre, et dont le sentiment était presque unique. Ni Ruysdael, ni Everdingen, ni Berghem, ni Wynants, ni Karel, ni Van der Neer, ni Moucheron n'ont senti la nature de cette manière. Hobbema nous apparut, non pas comme un rêveur inquiet et mélancolique, ou comme le doux amant des riantes pastorales, mais comme un poete puissant, sévère et calme. Le tableau representait, il m'en souvient, un bois de haute futaie venant mourir au bord d'un étang. Je le vois encore : à gauche, sur un plan rapproché, se trouve une clairière pratiquée pour mener les bestiaux à l'abreuvoir, et de ce carrefour débouche un troupeau de vaches qui viennent de se désaltérer dans l'étang. La lumière se glisse naturellement en cet endroit et ravive de vieux troncs dont le feuillage roux et jauni se détache sur le vert monotone de la forêt. Le ciel, d'un bleu limpide et tendre, se couvre de nuages qui montent des profondeurs de l'horizon et moutonnent au-dessus des arbres, dont les profils capricieux se dessinent sur ce fond blanc; quelques canards barbotent dans l'eau paresseuse où vont s'abreuver les bestiaux; d'autres l'effleurent du bout de leurs ailes, mais il semble qu'on n'entend que le clapotement de la mare le long de la lisière du bois. Au loin on aperçoit des troupeaux paissant auprès d'un petit bocage qui va rejoindre l'extrémité de la forêt. A l'aspect de ce tranquille paysage et de ses lointains, on est gagné par ce sentiment de vague poésie que réveillent toujours les peintres du Nord; mais la poésie d'Hobbema, au lieu d'agiter le cœur, l'apaise au contraire et le fortifie. Il n'est pas d'âme si troublée qui ne se reposât avec délices dans la contemplation de cette nature calme, sans orage et sans bruit.

S'il est vrai qu'on se peigne dans ses œuvres, et puisque nous en sommes réduit aux conjectures, il est à croire qu'Hobbema fut un homme heureux. La rareté même de ses paysages, et quelques vagues traditions d'après lesquelles il aurait été bourgmestre de la ville de Middelbourg, font présumer qu'il appartenait à une famille aisée, qu'il peignit par amour de l'art plutôt que par la nécessité d'en vivre, et qu'il donna ses tableaux plus souvent qu'il ne les vendit. Cette supposition est d'autant plus vraisemblable que, si des marchands eussent acheté ces précieux ouvrages, que l'on couvre d'or aujourd'hui, et qui dans leur fraîcheur, et sans avoir besoin des prestiges du temps, devaient parler si éloquemment aux yeux les moins exercés, il suffisait de la cupidité de ces marchands ou, si l'on veut, de leur intérêt légitime, pour préserver de l'oubli un peintre qui pouvait les enrichir. Il est au contraire aisé de comprendre que, s'il a travaillé simplement comme un amateur de génie, et s'il a donné ses paysages au lieu de les vendre, Hobbema soit resté en dehors de la notoriété que crée aux artistes le seul commerce des tableaux. Pour le dire en passant, il nous a paru étrange que M. Smith[1] repoussât comme inadmissible l'hypothèse qu'Hobbema, cultivant son art pour le plaisir, fît hommage de ses peintures à ses amis. « Un Hollandais, dit-il, est trop sage et trop prudent pour consacrer son temps et ses travaux au bénéfice de sa vanité. » Cette pensée est d'un négociant, mais n'est pas d'un artiste. Quand on sait quelles nobles jouissances procurent l'amour et la pratique de l'art, on ne leur donne pas le nom de *vanité*, et l'on croit permis, même au plus sage des Hollandais, de travailler pour le bonheur aussi bien que pour augmenter inutilement une fortune suffisante. N'est-ce pas un des grands peintres de la Hollande, Nicolas Berghem, qui a dit : « Savoir occuper sa vie, dispense des richesses. »

Depuis que le nom d'Hobbema s'est fait jour parmi le monde des amateurs, on n'a cessé de le comparer à Ruysdael, et quelques-uns même l'ont mis au-dessus de ce grand maître. Le moment est venu, sans doute, d'assigner à Hobbema sa véritable place, en se défendant, s'il le faut, de cette involontaire partialité qu'on éprouve toujours pour les hommes qui furent longtemps méconnus. Entre autres jugements, voici en propres termes celui de M. Héris de Bruxelles :

« Malgré l'analogie qui existe souvent entre les ouvrages d'Hobbema et ceux de Jacques Ruysdael, nous « devons cependant faire observer que ces célèbres peintres avaient tous deux des qualités bien distinctes : le « premier a toujours peint la nature riante et gaie de sa patrie, tandis que le second a, pour ainsi dire, toujours « cherché ses sites tristes et lugubres dans les froides contrées de la Norwège. Les ouvrages de Ruysdael vous

[1] *A Catalogue raisonné of the works of the most eminent dutch, flemish and french painters.* London 1835.

« inspirent cette douce émotion qu'éprouve l'âme en contemplant la nature primitive; ils sont remplis de « charme et de mystère. Ceux d'Hobbema élèvent l'âme; ils sont beaux, fiers, et toujours le soleil y joue le « principal rôle. S'il nous est permis de juger ici du caractère de ces deux artistes, d'après leurs ouvrages, on « peut établir que l'un doit avoir eu un esprit plus contemplatif et plus rêveur, tandis que l'autre, en jouant « avec le soleil, devait être plus bouillant et plus rempli de verve. Ruysdael est plus élégiaque, Hobbema plus « lyrique. Celui-ci aime la lumière et la répand toujours à pleines mains sur ses toiles; celui-là se complaît



LA MARE DU HAMEAU.

« dans l'ombre et les solitudes et au bord de ses cascades murmurantes; l'un est plus intime, l'autre se répand « plus chaleureusement au dehors. Comme poète, Ruysdael l'emporte peut-être par la profondeur sur Hobbema; « mais comme peintre, comme coloriste, il se trouve à une énorme distance de son compétiteur. »

Cette appréciation est sans doute fort juste en ce qui touche le caractère des deux maîtres et l'impression que produisent leurs paysages, différemment beaux. Il est bien vrai qu'Hobbema ne paraît pas avoir ressenti cette navrante et sublime mélancolie qui fait le charme inexprimable de Ruysdael; il est bien vrai aussi que Ruysdael n'a jamais épanoui son cœur au soleil, ni célébré les merveilles de la création avec autant de splendeur que le fit Hobbema. Mais il nous semble que M. Héris va beaucoup trop loin lorsqu'il avance qu'Hobbema l'emporte à ce point sur Ruysdael pour l'exécution et le coloris. Même sous ce rapport, Ruysdael n'a rien à envier à son émule. S'il est moins énergique dans ses empâtements, s'il est moins lumineux qu'Hobbema, il est

en revanche beaucoup plus fin de ton ; il a la main plus adroite et le pinceau plus souple, particulièrement dans les profils, aux extrémités des branches et dans les attaches de ces petits rameaux qui çà et là laissent apercevoir le fond du ciel, témoin *le Buisson* du Louvre. Quelle habileté de faire et de touche ! quelle finesse ! Les ciels, par exemple — et c'est une partie si essentielle dans le paysage ! — sont chez Ruysdael d'une transparence, d'une légèreté qu'Hobbema n'atteignit que bien rarement. Ses nuages se meuvent à faire illusion ; ceux d'Hobbema n'accusent leur mouvement que par les ombres ambulantes qu'ils projettent sur la campagne ; quelquefois ils sont terminés sèchement au contour, et présentent ainsi l'aspect du papier, s'il est permis de le dire en exagérant un peu, et afin de mieux exprimer notre pensée. Le peintre frison est supérieur à Ruysdael, sans nul doute, pour les terrains, qu'il traite d'un pinceau plus ferme et plus gras, et dont il rend si bien la végétation humide et plantureuse. Mais Ruysdael, abordant des sujets plus variés, excelle à représenter la mer aussi bien que les forêts ; il sait faire écumer les torrents et les chutes d'eau aussi bien qu'étendre la verdure sur les prairies et l'or des moissons sur les champs de blé. Les marines, les plages, les cascades sont ainsi autant de variantes du talent de Ruysdael, qu'on ne retrouve point chez Hobbema.

Quant à la poésie que respirent les paysages de ces deux grands peintres, on peut dire avec M. Héris que si elle est plus intime, plus profonde dans les tableaux du peintre de Harlem, elle a quelque chose de plus brillant et de plus lyrique en effet dans ceux d'Hobbema, et, il faut le dire, pour être répandue au dehors, cette poésie n'en est pas moins pénétrante. Hobbema ne fut pas agité des héroïques inquiétudes de Ruysdael ; il ne fut point un de ces amants de la nature qui promènent dans les lieux écartés leurs rêveries et se plaisent à faire saigner les blessures de leur cœur ; ses paysages ne sont ni sombres, comme ceux de son ami, ni sauvages comme les montagnes d'Everdingen, ni hérissés de broussailles épineuses comme les campagnes de Jean Both, ni arides et attristés comme les dunes de Wynants, ni riants non plus, ni familiers comme les pastorales de Berghem ou de Karel Dujardin. Hobbema choisit dans la nature ses aspects les plus graves. Il préfère en général le voisinage des bois, et quand il y peint les habitations de l'homme, ce sont ordinairement des châlets rustiques, isolés, des cabanes faites de planches et de terre au bord d'un étang ; mais toujours il règne là une tranquillité austère, quelque chose de fort qui impose à l'âme. En voyant un Ruysdael, on songe au peintre plus encore qu'à la nature. Dans le souffle du vent qui courbe ses buissons et ses arbres, ou qui soulève les flots de ses *marines*, on entend gémir l'âme d'un poëte. Au contraire, en contemplant les bocages d'Hobbema, ses chênes robustes, ses prés verts à l'herbe serrée, on oublie l'artiste et l'on est tout entier aux grandeurs de la création, à cette puissance mystérieuse de la vie universelle, qui se manifeste sous tant de formes, qui revêt tant de couleurs, et de si belles ! La personnalité de Ruysdael est toujours présente dans ses œuvres ; celle d'Hobbema est plus discrète. On dirait qu'après avoir si fortement représenté la nature, il est allé cacher son émotion dans les bois.

Les parallèles qu'on établit si souvent entre Hobbema et Ruysdael prouvent assez que, s'il y a des différences notables de l'un à l'autre, il existe aussi quelques ressemblances. On ne compare point des peintres qui n'ont entre eux rien de commun. On cite plusieurs exemples de tableaux non-seulement semblables, mais identiques, peints par Ruysdael et par Hobbema. A la vente Erard, qui eut lieu en 1832, on vit un paysage de Ruysdael, inscrit au catalogue sous le n° 131, qui représentait de la manière la plus exacte le même point de vue, le même ciel, les mêmes arbres, et jusqu'aux mêmes figures qu'un tableau de Minderhout Hobbema, qui avait appartenu à M. Hulswit, et qui passa depuis dans le cabinet de M. Gruyter, à Amsterdam[1]. De ces parfaites similitudes,

[1] Pour ceux qui ne possèdent point le catalogue de la vente Erard, et qui pourraient un jour voir passer dans quelque vente célèbre l'un de ces deux paysages, il sera peut-être curieux et, en tous cas, fort utile d'en donner ici le signalement, dressé par l'expert Henry qui a laissé un nom dans le commerce des tableaux : « Deux chênes touffus, groupés avec un hêtre en partie dépouillé de ses branches et plantés sur le bord d'une rivière, ombragent le premier plan tout à fait à la droite du tableau, et se dessinent en demi-teinte sur un ciel nuageux avec lequel ils forment une forte opposition. A gauche, vers le second plan se présente la lisière d'une épaisse forêt, percée d'un chemin où l'on voit venir un villageois avec une petite fille ; plus loin un homme se dirige du côté opposé. Une large échappée donne du jour au milieu du point de vue en y mettant à découvert plusieurs plans lointains. De gros nuages pluvieux roulent amoncelés dans l'atmosphère et dérobent à la terre une partie des cieux. » *Catalogue des tableaux des anciennes écoles qui composent la magnifique galerie de feu M. le Chevalier Érard.* Paris, 1832.

ou si l'on veut de ces répétitions de tableaux, on a pu conclure avec raison que nos deux paysagistes s'étaient connus, et même qu'ils avaient dû être liés d'amitié. A les voir peindre les mêmes sites, s'imiter l'un l'autre dans leur manière, se prêter leurs tableaux pour être calqués et reproduits, on peut croire en effet que Jacques Ruysdael et Minderhout Hobbema furent amis, qu'ils voyagèrent ensemble, qu'ensemble ils battirent la plaine, les buissons et les bois, et qu'ils échangèrent plus d'une fois des bons offices, des conseils, de graves et dignes louanges, sans qu'on puisse dire précisément si Hobbema fut le disciple de Jacques Ruysdael, étant, du reste, suivant toute apparence, du même âge que lui.



LA ROUTE DU BOIS.

Bien qu'il semble avoir été fort amoureux de la Frise et casanier de sa province, il est certain qu'Hobbema parcourut la Hollande proprement dite, car il visita la ville d'Amsterdam, où il peignit *la Tour des Harengs*, admirable ouvrage qui faisait partie de la fameuse collection de M. Verstolck Van Soelen, ministre des affaires étrangères à La Haye. C'est dans cette ville qu'Hobbema dut connaître Lingelback, Adrien Van de Velde, Abraham Storck et plusieurs autres peintres qui s'employèrent souvent à orner de figures ses paysages ou à y mener paître des troupeaux. Je dis qu'il dut les connaître, car rien ne suppose une plus étroite liaison entre des artistes que leur collaboration dans le même tableau. Souvent, il est vrai, cette collaboration est exigée par des amateurs qui pensent doubler ainsi la valeur de la toile qu'ils vont acquérir; mais le consentement du peintre n'en est pas moins nécessaire. Il faut, on en conviendra, une entente parfaite entre le paysagiste qui

a disposé ses massifs d'arbres, qui a choisi l'heure du jour et la couleur du ciel, déterminé la nature des terrains, indiqué les places où l'on pourrait introduire des personnages, et le peintre de figures qui, pour les mettre plus sûrement en harmonie avec le paysage, devrait aller peindre dans l'atelier du paysagiste et à sa fenêtre, s'emparer de sa palette, se servir des mélanges qu'il a préparés et de tous les tons qu'il y trouve, et pousser la précaution jusqu'à ne pas changer les pinceaux du maître de peur d'exécuter trop finement les figures dans un ouvrage d'un faire large ou de les toucher trop hardiment dans un ouvrage fini et précieux. Il est donc prouvé autant qu'un fait puisse l'être qu'Hobbema fut lié avec tous les grands artistes de son temps et de son pays, particulièrement avec ceux d'Amsterdam et de Harlem, c'est-à-dire non-seulement avec Jacques Ruysdael — qu'on suppose avoir été son guide, — mais avec Nicolas Berghem, Barent Gael, Pierre et Philippe Wouwermans, Nicolas de Heldt Stocade et autres qui lui prêtèrent le concours de leur talent.

Plus d'une fois dans le cours de cette histoire, nous avons eu à déplorer l'habitude qu'avaient autrefois presque tous les paysagistes, même les plus grands, à l'exception de Nicolas Poussin et du Guaspre, d'avoir recours à une main étrangère pour exécuter les figures de leurs tableaux. Il est bien rare en effet que ces sortes d'associations n'amènent pas des disparates, car il ne suffit pas qu'il y ait harmonie de tons, similitude de procédé, conformité dans le maniement du pinceau; il faut aussi que les figures surajoutées soient d'accord avec la pensée du maître, qu'elles répondent au sentiment qui l'inspirait quand il peignit, enfin qu'elles ne jurent point par leur présence, leur attitude, leur costume ou leurs actions avec la contrée qu'elles doivent animer, avec le site où on les place, avec l'heure du jour où on les fait paraître, où on les fait agir. Rien n'est cependant plus commun que ces discordances. Pour ne parler ici que de l'école hollandaise, je ne vois guère que deux peintres qui aient su vaincre ces petites difficultés : ce sont Adrien Van de Velde et André Both, — l'un dans les *rues, promenades, places* et *marchés* de Van der Heyden, comme dans les paysages de Ruysdael et quelques marines de Guillaume Van de Velde, — l'autre dans les agrestes tableaux de Jean Both, son frère. A part ces exceptions, on ne rencontre le plus souvent dans la famille des peintres de figures que des fautes d'harmonie, des dissonances fâcheuses, et cela s'applique malheureusement à ceux qui se mirent au service d'Hobbema aussi bien qu'aux autres. Ici l'on voit venir des chasseurs au milieu d'un paysage couvert de moissons; là des gentilshommes et des dames élégantes se promènent tranquillement dans un pays sauvage qui paraît être à cent lieues de toute habitation humaine. Tantôt ce sont des figures orientales à turbans et à grandes robes qui parcourent les paysages subalpins de Jean Both, comme je l'ai remarqué à Londres dans le plus beau morceau de ce maître, où les figures cette fois n'étaient pas de la main d'André Both[1]; tantôt ce sont des villageois en gaîté traversant une campagne d'un aspect sévère et triste, et qui rompent ainsi l'*unité d'impression*, le plus essentiel de tous les principes de l'art. Je crois me souvenir qu'à la vente des tableaux de la duchesse de Berri en 1839, il parut un Hobbema avec des figures de Lingelback qui offrait un exemple de ce défaut d'accord dans le sentiment des deux maîtres : c'étaient des fauconniers à la façon de Wouwermans et d'autres personnages qui donnaient une fausse animation à un paysage silencieux, austère, assombri, et dérangeaient par leur présence la solennité d'une composition qui eût été plus imposante si l'on n'y avait vu qu'un garde de bois ou au loin la silhouette indécise d'un braconnier. Le tableau, magnifique d'ailleurs, n'en fut pas moins adjugé à M. Demidoff pour la somme de 22,100 francs.

C'est ici le cas de rappeler les sages leçons que Gérard de Lairesse adressait aux artistes dans le chapitre intitulé : *Des accompagnements du paysage*[2] : « ..... Il ne convient pas de faire paraître une femme richement vêtue assise seule sur le grand chemin ou dans un bois. Il vaut beaucoup mieux représenter un homme assis et faire passer une femme devant lui, que de faire asseoir la femme et passer l'homme devant elle ou causer avec elle, à moins qu'on ne puisse supposer qu'il lui demande le chemin qu'il doit prendre. Il convient mieux

[1] Ce morceau vraiment capital et de la plus grande beauté, sauf le défaut dont nous parlons, fait partie de la galerie de M. Holford, provisoirement logée dans le Russell-square. On ne sait à qui attribuer les figures qui l'enrichissent en même temps qu'elles le déparent. Elles sont pour sûr d'un élève de Rembrandt, et peut être de Gerbrant van den Eckhout.

[2] Gérard de Lairesse, *Le Grand livre des peintres, ou l'art de la peinture considéré dans toutes ses parties et démontré par principes*. Paris, 1787, tom. II, p. 13.

de même que ce soit la figure assise qui indique la route que celle qui passe devant elle. Si vous représentez une troupe d'hommes et de femmes qui cheminent ensemble, que ce soient les hommes qui se trouvent chargés de fardeaux et non les femmes. Si vous faites reposer quelque part une personne du sexe, qu'elle n'ait pas plus de choses avec elle qu'elle n'en peut porter. Une femme et surtout une jeune fille d'un certain rang ne doit jamais voyager seule ni par les forêts ni par la plaine; du moins doit-elle alors être accompagnée d'un enfant. Il est convenable de mettre ensemble les pâtres et les bergères, ainsi que les personnes des deux sexes occupées des travaux de la campagne. Où il n'y a point de troupeaux, il ne doit pas y avoir de berger, ni de joueur de



LE CHARIOT DE LA FERME.

chalumeau, ni de jeune fille le front ceint d'une guirlande de fleurs, car cette espèce de gens ne viennent point aux champs pour causer ensemble ou pour s'amuser, mais pour s'occuper de leurs travaux ou veiller à leur bétail. Il est donc plus dans l'ordre des choses qu'il faille demander où est le berger que d'avoir à s'informer de ce que sont devenues les brebis. Les enfants des villageois se livrent aux amusements de leur âge, comme par exemple à cueillir des fleurs, à dénicher des oiseaux, à glaner. Dans les orgies ainsi que dans les fêtes champêtres, il ne faut point faire paraître des personnages d'une certaine condition, à moins que le sujet ne le demande ou qu'ils ne soient placés à quelque distance comme simples spectateurs de l'action qui se passe. On ne doit point surtout y introduire des personnes âgées, particulièrement des hommes, parce que les vieillards en général ne prennent aucun plaisir à ces sortes d'amusements. C'est agir contre la nature et la raison que

de choisir un site triste et lugubre pour représenter une fête joyeuse, ainsi que de peindre un événement malheureux ou mélancolique dans un site agréable, embelli de statues, de jets d'eau et autres ornements, si le sujet toutefois ne l'exige point. »

Le château d'Alberda Van Dyksterhuys, situé dans un endroit isolé, le plus pittoresque de la province de Groningue, fut souvent visité par Hobbema et lui donna pendant quelque temps l'hospitalité. Les plus beaux paysages du peintre ont été pris dans les environs de ce château et peints pour les seigneurs mêmes de Dyksterhuys. Depuis cent soixante-dix ans qu'ils furent commandés à l'artiste par les châtelains d'Alberda, ces tableaux étaient restés ignorés dans le manoir de cette ancienne famille, lorsqu'en l'année 1829 leur existence fut révélée d'une manière assez curieuse. La société des beaux arts de Groningue ayant ouvert un concours de paysages, le plus remarqué de tous les concurrents fut un nommé Pierre Aikens, qui aurait certainement remporté le prix si l'on n'avait bientôt acquis la certitude que le tableau présenté par lui était une copie. Le président de l'académie de Groningue, M. Van Arnhem, ayant interrogé le jeune artiste dont il avait d'abord admiré l'ouvrage, sut de lui que l'original du tableau qui avait failli être couronné était un paysage d'Hobbema qui se trouvait au château d'Alberda Van Dyksterhuys, à quelques lieues de Groningue. Le nom d'Hobbema, qui à cette époque n'eût pas même éveillé la curiosité d'un Parisien, fit dresser les oreilles de l'amateur hollandais, qui se vit aussitôt sur la trace de quelque merveilleuse découverte. M. Van Arnhem se rendit donc au château d'Alberda, où il fut reçu par le dernier rejeton de la famille de Van Dyksterhuys. C'était un vieillard aimable et poli, qui, en fait de tableaux, s'empressa de montrer à M. Van Arnhem une respectable série de portraits de famille. Mais pendant ce temps, l'académicien ne pouvait détacher ses regards de deux magnifiques paysages d'Hobbema qu'il avait aperçus dès l'entrée. L'urbanité était une vertu héréditaire dans la maison d'Alberda Van Dyksterhuys, mais non l'amour des tableaux. Le vieillard confessa qu'il attachait peu d'importance à ces peintures d'Hobbema, bien qu'il sût par tradition qu'elles avaient appartenu à son bisaïeul, qu'elles n'étaient jamais sorties du château et qu'elles représentaient les plus beaux sites des environs. M. Van Arnhem, tout en avouant qu'il ne partageait pas cette indifférence, demanda négligemment si l'on voudrait s'en défaire et n'eut pas de peine à les obtenir. Il eut en effet les deux Hobbema au prix de 400 florins en donnant pour appoint deux autres tableaux. L'affaire terminée, M. Van Arnhem se mit à la recherche des deux toiles qu'il devait fournir en échange; mais il apprit quelques jours après que M. Van Alberda venait de mourir. Heureusement que le vieillard avait donné connaissance à son héritier du marché conclu. Celui-ci s'empressa d'en écrire à M. Van Arnhem, se tenant prêt à remplir les engagements du défunt, bien que dans l'intervalle un autre amateur, M. Goekinga, eût offert des deux Hobbema une somme beaucoup plus considérable. Par un sentiment de délicatesse, M. Van Arnhem alla trouver son concurrent, et ils convinrent d'acheter les tableaux en commun. Il en fut ainsi, et les deux acquéreurs, afin de sortir de l'indivision, envoyèrent leurs peintures à Amsterdam, où elles subirent l'épreuve des enchères publiques et furent adjugées l'une pour 3,225 florins, l'autre pour 4,000. C'était environ le quart de ce qu'on les paierait aujourd'hui. Ces deux tableaux figuraient douze ans plus tard à la vente de M. Héris de Bruxelles, le premier sous le nom de *l'Arbre renversé* (c'est celui qui a été gravé ci-contre), l'autre sous le titre du *Moulin à eau*. Ce dernier, moins heureux de composition, manquait de poésie et d'imprévu; mais *l'Arbre renversé* était un de ces chefs-d'œuvre auxquels on ne peut comparer que les plus admirables Ruysdael. Ce paysage représente la vue d'une vaste mare d'eau qui occupe en partie le premier plan; on y voit nager des nénuphars et glisser des canards sauvages. A droite s'élève une forêt qui est séparée du petit lac par un chemin où s'enfonce un cavalier; à gauche sont des bouquets de vieux chênes, dont un surgit du milieu de la mare, qu'il assombrit de son feuillage épais et rigide, et dans laquelle plongent ses racines noueuses, rabougries et tourmentées; une de ces racines en se redressant a dépassé le niveau de l'eau et y forme comme un pont de construction fortuite et bizarre. Le site est d'une mélancolie profonde. Il se peut sans doute que la nature ait fait elle-même tous les frais de cette héroïque tristesse; mais il faut convenir qu'Hobbema l'a comprise en poete et l'a rendue en peintre de génie. Un ciel orageux que traversent des nuages peu éloignés de la terre achève l'étonnante impression de ce tableau.

Heureux l'artiste qui dans un simple paysage a su faire passer tout son être, je veux dire la plus subtile portion de lui-même, non pas seulement son âme, mais son âme émue et portée par l'émotion jusqu'aux



L'ARBRE RENVERSÉ.

régions sublimes de l'idéal. Un tel maître peut manquer d'histoire et d'historien : il est en mesure de ne point mourir, et l'on peut dire de lui ce que Bellori écrivait sur la tombe de Nicolas Poussin : « *In tabulis vivit et eloquitur.* — Il vit et parle dans ses tableaux. »

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

C'est en Angleterre, en Hollande, en Danemark qu'il faut aller chercher les Hobbema. La France, où ce maître fut si longtemps inconnu, ne possède que très-peu d'ouvrages de sa main ; et il n'y a que trois ans que l'on voit au Louvre un de ses paysages ; encore ce tableau n'est-il qu'un faible échantillon, retouché en plusieurs endroits et déparé par une signature fausse, bien qu'il soit incontestablement original. Il a coûté à l'administration 18,000 fr. Les musées de l'Europe ne sont guère mieux partagés, et ce qu'il y a de surprenant, c'est qu'on ne trouve pas un seul Hobbema dans les galeries publiques de La Haye et d'Amsterdam.

MUSÉE DE BERLIN. *Le Dessinateur.* L'artiste s'est peint lui-même dessinant au bord de l'eau. Trois autres figures. Au centre, un groupe d'arbres d'un feuillage clair, au delà duquel est un bois épais avec une échappée de vue. A droite, un village éloigné, indiqué par une église et un moulin à vent. Estimé 12,000 fr. par Smith.

BELVÉDÈRE A VIENNE. *Paysage boisé.* Groupes d'arbres sur la droite ; à gauche, une plaine marécageuse variée de pâturages. Sur le devant, un homme passe avec un âne, un bœuf, un mouton et un chien. Estimé 4,000 fr.

DULWICH GALLERY. *Une dame et un gentilhomme* écoutant des musiciens ambulants caractérisent ce tableau que distingue aussi un large courant d'eau à l'extrémité duquel sont un moulin et quelques maisons rustiques couvertes en tuile rouge. Valeur 12,000 francs.

Passons aux galeries privées :

La reine d'Angleterre possède deux Hobbema : 1° *Un paysage boisé* avec moulin à eau. A gauche le moulin ; l'eau sur le devant. Les figures au nombre de deux, homme et femme, sont de la main d'Hobbema ; 2° *Une prise auprès d'un hameau* hollandais, où l'on voit de jolis bouquets d'arbres et quelques chaumières isolées. On y distingue, entre autres figures, une dame montée sur un cheval gris, accompagnée par un

cavalier sur un cheval brun, etc. Excellent effet de lumière.

Dans la fameuse Galerie de Bridgewater, appartenant à lord Ellesmere, deux Hobbema : 1° *Vue prise auprès d'un village* situé dans un pays boisé. A droite, la vue s'étend sur une plaine coupée de haies, jusqu'à une maison de campagne enveloppée d'arbres, eclairée par un coup de soleil; de l'autre côté est une maison basse ombragée. Trois figures. Un clocher. Gravé par Landseer. Vente Nyman, Amsterdam, 1797, 1,000 florins; 2° *Moulin à eau*. Il est situé à gauche et bâti sur pilotis. Un homme jette des filets dans le canal qui s'étend sur le devant. Une femme y lave son linge. Signé et daté de 1657. Vente Saint-Victor, Paris 1822, 2,810 francs.

Dans la Collection de feu sir Robert Peel; on compte trois Hobbema. 1° *Les ruines du château de Brederode* ; ces ruines sont au sommet d'une colline. Un torrent coule aux pieds. Sur les bords sont deux hommes et un cavalier suivi d'un chien et armé d'un fusil. Sur le devant trois canards et deux oies, de la main de Wintranck ; les figures sont de Lingelback. Signé et daté de 1667. Amsterdam, 1810, 7,500 florins. Acheté par M. Nieuwenhuys, en 1825. 22,000 francs. — 2° *Le Moulin à eau*. On le distingue à la presence de trois canards et de deux hommes dont l'un est assis. Sur le devant des buissons, des plantes aquatiques, des flaques d'eau. Vendu par J. Smith 500 guinées, 13,000 francs. — 3° *Pays boisé*, coupé par un ruisseau sur les bords duquel sont deux rangées de saules. Vente Barchard, 1826, 198 guinées.

Chez le marquis de Westminster, Grosvenor Gallery, deux pendants. 1° *Un Chasseur*, avec un valet et des chiens. La composition offre sur la droite une maison ombragée de chênes et d'autres arbres. La maîtresse du logis cause à la porte avec un homme. Figures de Lingelback. 2° *Vue d'une grande route*, bordée de maisons rustiques isolées, et embellie d'arbres. Derrière une de ces maisons est un champ de blé. Les figures, qui sont de Lingelback, sont au nombre de dix. — Gravé par Mason.

Chez le marquis de Bute à Luton House et à Wroxton : *Vue d'un canal glacé*. A gauche une large et basse chemmée dont le toit s'étend sur l'eau et forme la couverture d'un bateau. Devant la maison quatre arbres et un bateau près de la porte. Sur la glace trois hommes, une femme et un petit garçon. Le canal est traversé par un pont. Ciel nuageux. — *Vue d'un hameau*, avec des figures d'Abraham Storck, parmi lesquelles un gentilhomme à cheval vu de dos, suivi d'un homme à pied et de deux chiens. — *Un moulin à eau*. A droite une maison rustique adjacente au moulin; à côté un pont rustique. Un courant d'eau couvre le côté opposé et roule aux pieds d'une montagne sur laquelle sont trois chaumières ombragées d'arbres. Un pont grossier traverse ce courant. On aperçoit un clocher de village, et quelques canards dans l'eau.

Mais le tableau qui passe pour le chef-d'œuvre du maître, est celui qui se trouve dans la collection d'Edouard Littleton. Il represente, comme toujours, une vue de Hollande embellie de figures et d'animaux, par Adrien Van de Velde. Les figures consistent en deux paysans en conversation avec une femme assise, et les animaux en deux belles vaches, de couleur fauve. A gauche, s'étend en haut d'une digue une route sablonneuse, bordée d'une haie en fleurs d'un côté, de l'autre, d'un groupe d'arbres touffus... Ce magnifique tableau est signé et daté de 1663. L'heureux possesseur en a refusé 3,000 livres sterling.

Cependant, il est à notre connaissance un autre paysage d'Hobbema que l'on pourrait mettre sur la même ligne, c'est celui qui appartenait depuis plus d'un siècle à la famille Cobbe de Dublin, et qu'on appelait le *Cobbe-Hobbema*. Il est aujourd'hui la propriété de M. Holford de Londres, chez lequel nous l'avons vu. A gauche est une maison rustique enveloppée d'arbres. A droite un groupe d'arbres et une route qui serpente à travers la contrée. Le tableau est signé et daté de 1663. Il a coûté à M. Holford 3,000 livres sterling.

Nous avons vu encore deux Hobbema de moyenne dimension mais d'une excellente qualité, chez M. de Moltke, premier ministre à Copenhague. — A Amsterdam, chez M. Six, un paysage appelé *le Chasseur*. — A La Haye, chez M. Van Stengracht, dont la collection est si célèbre, *Un moulin à eau*, provenant de la galerie Go l de Franckestein, vendue en 1833 à Amsterdam. Cet Hobbema y fut adjugé pour 1,030 florins seulement. — A Paris, un tableau capital du maître, dans les salons de M. de Rothschild, qui l'a payé 35,000 francs.

On trouve encore des Hobbema, à Londres, dans les collections lord Ashburton, Henri Hope, Emmerson, Harry Philips, W. Wells Roberts, W. Porter, comte d'Egremont, lady Dower ; à Glocester, chez le docteur Fletcher; à Bristol, chez M. Bluthwayte ; à Manchester, chez M. Edward Lloyd; enfin, à Bruxelles, chez le prince d'Aremberg.

Nous ajouterons encore aux divers prix que nous avons indiqués, ceux que nous avons recueillis dans quelques catalogues de vente.

Vente Geldermester, en 1800, des *Paysans près d'un gue*, 2,160 florins; même vente, un *Paysage* avec maison rustique, une femme tient un enfant dans ses bras, 280 florins.

Vente Lapeyrière, Paris, 1807. *Vue d'une route* à la droite de laquelle est une église de forme octogone, 7,100 francs.

Vente Gordon, 1808. 1° *Paysage* avec un pêcheur à la ligne, 283 guinées, 7,358 francs; 2° *Un gentilhomme* sur un cheval gris, etc., 360 guinées, 9,360 francs. 3° *Paysage* avec un étang sur le devant, 190 guinées, 4,940 francs.

Vente Smith Van Alphen, 1810. *Vue d'une écluse*, 1,000 florins. — *Les pêcheurs*. C'est le tableau que fit Hobbema pour sa réception à l'académie de Middlebourg, 3,250 florins. — Le même tableau fut vendu l'année suivante à la vente Lebrun 10,000 francs.

Vente Brentano, Amsterdam, 1822. *Paysage* boisé coupé de champs de blé et de prairies. 500 florins.

Vente Baron Denon, 1826. *Paysage*, chemin tournant, 750 francs.

Vente Érard, 1832. *Vue d'une maison seigneuriale* hollandaise, avec des figures de Helt Stocade. 7,210 francs. — Même vente. *Paysage* boisé, traversé par une route, de chaque côté, de l'eau et des joncs, figures par Hobbema. 1,410 francs.

Vente Perregaux, 1841. *L'entrée d'un bois*, au bord d'un étang, 23,000 francs.

Vente cardinal Fesch, Rome, 1845. *Vue de Hollande* prise à l'entrée d'un bois. — On en trouvera une description très-détaillée dans le catalogue de M. George. — 8,000 scudi, 43,050 francs.

Hobbema a été gravé par Vivares, Landseer, Winckels, Prisbel (à l'aquatinte), John Brown, Mason et un anonyme.

Les élèves ou imitateurs d'Hobbema sont Edouard Dubois d'Anvers qui imita également Ruysdael, Nicolas Rombout et François Decker.

Nous donnons ci-dessous la signature de ce maître telle qu'on la voit sur ses tableaux.

M. Hobbema.

L. [illegible] et Comp., rue [illegible]



École Hollandaise. *Paysages, Animaux.*

KAREL DUJARDIN

NÉ EN 1635 — MORT EN 1678



Rien n'est peut-être plus malaisé que d'écrire l'histoire de ces peintres charmants et de premier ordre, que la Hollande produisit au dix-septième siècle, et qui ne diffèrent entre eux que par des nuances de grâce, de sentiment et de finesse. Ces nuances délicates, l'esprit peut les concevoir, sans doute, et l'œil peut les saisir; mais le plus souvent la langue se refuse à les exprimer. Que de similitude antre tous ces peintres également fameux, les Berghem, les Paul Potter, les Pierre de Laër, les Vandevelde, les Albert Kuyp et les Karel Dujardin! A les prendre seulement pour des peintres d'animaux, tous ont dessiné juste,

tous ont été vrais, c'est-à-dire semblables à la nature, et cependant il existe entre eux de sensibles différences, puisqu'un simple coup d'œil suffit à les distinguer l'un de l'autre, pour qui est connaisseur. Mais quand on en vient à chercher dans la grammaire de l'art des locutions assez curieuses pour caractériser la manière de Karel Dujardin, le génie de Kuyp, la touche de Berghem, le faire particulier de Paul Potter, le sentiment de Vandevelde, l'humeur de Pierre de Laer, dit Bamboche, alors on comprend l'insuffisance des mots et combien il importe d'y suppléer par la reproduction des figures qu'on ne peut décrire, et de laisser ainsi au peintre qui les composa le soin de dessiner lui-même sa personnalité.

Que s'il fallait pourtant donner tout de suite une première idée des tableaux de Karel Dujardin, nous rappellerions une observation que fait quelque part l'auteur allemand Hagedorn. Il nous arrive assez souvent, en nous promenant dans la campagne, quand nous embrassons du regard un vaste paysage, de le trouver semblable à beaucoup d'autres que déjà nous avions vus, car, malgré l'infini de sa variété, la nature a quelquefois des redites; mais s'il prend au flâneur la fantaisie de s'asseoir sur la pierre du chemin ou de s'étendre sur l'herbe, il aperçoit alors dans ce paysage dont la vue lui est dérobée par un bouquet d'arbres, par un vieux mur, certaines parties peu nombreuses, mais tranchées, dont la beauté pittoresque, resserrée dans un étroit espace, devient originale, frappante et redouble tout à coup d'intérêt. Trois ou quatre objets, un chien, une vache, un petit âne vaquant à ses chardons et un paysan, car l'homme n'est lui-même ici qu'un objet pittoresque, suffisent à faire un tableau qu'on regardera longtemps, et ce tableau est précisément un de ceux que peignait d'ordinaire Karel Dujardin. Il faut convenir toutefois que si le maître ne se mettait point en frais pour la composition de son paysage, en revanche il avait l'art de donner à ce petit nombre de personnages un attrait imprévu, c'est-à-dire de les rendre aussi agréables pour le spectateur qu'ils l'avaient été pour lui le jour où ils avaient heurté son regard.

On ne sait au juste en quelle année naquit Karel Dujardin. Ceux qui le disent élève de Berghem, le supposent né en 1640, et c'est la date que donnent l'historien Descamps, le biographe Pilkington [1], et après eux presque tous les livres. Mais si l'on prend garde que les admirables eaux-fortes de Karel Dujardin ont été publiées par lui en 1652 [2], il est évident que l'auteur avait dû naître bien avant 1640, car on ne fait pas de pareils chefs-d'œuvre à l'âge de douze ans. Il est donc raisonnable de placer la naissance de Dujardin au moins en 1635, comme l'ont fait Adam Bartsch et tout récemment M. Immerzeel. On dit qu'il fut élève de Berghem, et si l'on en juge par l'analogie de leurs manières, cela paraît vraisemblable; cependant quelques écrivains hollandais assurent que le maître de Karel Dujardin fut Paul Potter.

Quoi qu'il en soit, Karel était fort jeune lorsqu'il partit pour l'Italie, ce qui ferait bien croire qu'il reçut en effet les conseils de Berghem, si amoureux lui-même de cette contrée dont le soleil avait tant de fois réchauffé ses tableaux. Arrivé à Rome, Dujardin y trouva la joyeuse académie de viveurs que les peintres flamands y avaient formée, et qui était en possession de baptiser d'un sobriquet chaque récipiendaire. On le surnomma *Barbe de bouc*. Son caractère facile et son goût prononcé pour le plaisir lui procurèrent bientôt des amis. Ses talents dans un genre que son compatriote Pierre de Laër avait mis à la mode parmi les Romains, lui amenèrent une clientèle d'amateurs qui, le trouvant supérieur à ceux de sa nation, lui payèrent de très-hauts prix ses naïfs paysages, où l'on ne voyait encore que des vaches, quelques moutons, avec un cavalier s'approchant d'une hôtellerie, un meunier chassant devant lui son âne, ou une bergère relevant son jupon pour passer une rivière à gué. De la jeunesse, de la gaieté, de l'argent, avec ces trois éléments, Karel Dujardin se composa une vie des plus agréables, faisant beaucoup de dettes pour se divertir et dépensant beaucoup de talent pour les payer. L'étude, au surplus, n'y perdait rien. En véritable Hollandais, ce qu'il observait dans la ville de Rome et aux environs, c'étaient les scènes les plus vulgaires, pourvu qu'il y aperçut un côté pittoresque. Par exemple, les charlatans forains, et il y en eut de

[1] *Dictionary of painters*. London, 1770.

[2] Au frontispice de l'œuvre de Karel Dujardin, qui représente une fontaine tombée en ruines et environnée d'arbrisseaux, on lit sur le mur de la fontaine : K. DV. JARDIN, *fe et excud* 1652. *G. Falk et P. Schenck excud*

tout temps à Rome, étaient un de ses sujets de prédilection ; il admirait leur génie, il saisissait leur pantomime, et devinait leurs discours rien qu'à voir leur geste. Aussi, quand il rentrait dans l'atelier, son tableau était fait. Les rudes badauds du Transtevere y figuraient en première ligne avec leurs robustes compagnes; le muletier arrivait en sifflant et cherchait sous son manteau la pièce de monnaie qu'allait demander un polisson peint en nègre avec un nez de carton. L'ânon que le paysan ramenait du marché, les chiens du forum, le vieux cheval qui portait les décors du théâtre et les pots remplis d'élixir, étaient pour le jeune peintre d'Amsterdam autant d'occasions de faire briller l'esprit de sa touche dans le rendu des pelages des animaux, la finesse qu'il savait mettre à dessiner leur maigreur, leurs contours inégaux, les capricieuses touffes de leur poil, à caractériser, enfin, leur pittoresque physionomie, leur allure pesante, leur lassitude.



UN PATRE JOUANT AVEC SON CHIEN.

Mais ces animaux qu'il savait déjà par cœur, et ces figures que les Hollandais peignent avec bonhomie, telles que les leur fournit la nature de leur pays, Karel Dujardin leur trouvait dans les faubourgs et dans la campagne de Rome un caractère puissant et mâle, et sans reproduire ce caractère avec autant de rudesse que l'avait fait Pierre de Laër, il s'en pénétra cependant, et son talent aimable en contracta une certaine énergie, non seulement dans le maniement du pinceau, mais dans les oppositions tranchées de la lumière et de l'ombre. C'est ainsi que ses premiers ouvrages se ressentirent de la manière spirituelle, gaillarde et rehaussée du Bamboche, de Jean Miel et de Michel-Ange des Batailles, qu'on appelait aussi Michel-Ange *des bambochades*. Et si les Italiens s'engouèrent des tableaux de Karel Dujardin, c'est que tout en retraçant les scènes populaires ou champêtres qu'ils avaient chaque jour sous les yeux, ces tableaux y ajoutaient de la douceur, un charme inattendu, un aspect aimable et gai, provenant de l'humeur personnelle du peintre. C'était un milieu entre le fini qu'on estimait tant à Amsterdam, et le faire mordant habituel aux peintres du genre familier qui vivaient alors à Rome, ou, pour mieux dire, à tous les Hollandais naturalisés Romains.

Le prix que mettaient les Italiens aux petits ouvrages de Karel ne suffisait pourtant pas à sa dépense toujours croissante. On pouvait dire de lui ce que l'historien Passeri disait du Bamboche, *amico della recreazione e del buon tempo:* Pour se créer une ressource nouvelle, il s'essaya dans le genre du portrait et y réussit assez bien, un artiste tel que lui ne sachant mal faire. Il les composa très-simplement, d'ordinaire à mi-corps et sans détail, y apportant la sobriété naturelle à son génie. Je parle ici de la sobriété dans le sens pittoresque, car notre charmant paysagiste ne connaissait point cette vertu dans la vie privée. Son caractère, du reste, se peint à merveille dans le portrait que nous avons vu de lui au Musée d'Amsterdam, où il est représenté vêtu d'un manteau de soie noire, la main sur la poitrine. Ses grands yeux intelligents et ouverts annoncent la franchise, la pénétration et l'enjouement; sa bouche est, comme celle de Molière, épanouie, généreuse, sensible et un peu sensuelle; mais ses grosses lèvres laissent échapper une intention de finesse et d'ironie sans amertume. Ce tempérament expansif et bienveillant de Karel Dujardin nous donne le secret de ses faiblesses; il nous explique ses entraînements vers le plaisir, ses dettes qui se renouvelaient sans cesse à mesure que son talent les éteignait, son penchant à voir le côté comique des choses vulgaires, et ce besoin, enfin, de chercher des impressions aux trois grandes sources de la vie, de la nature et de l'art.

Cependant il lui prit envie de revoir son pays, qu'il avait quitté fort jeune: il partit donc pour la Hollande; mais, en passant par Lyon, il rencontra des amis qui l'y retinrent facilement, et la vue de quelques uns de ses ouvrages lui eut bientôt improvisé une cour d'amateurs. Oubliant alors le but de son voyage, Karel se mit à recommencer la vie qu'il avait menée à Rome, vie de luxe et d'aventures, où, pour solder les festins de la veille, il lui suffisait de peindre la fraîche matinée du lendemain. Aucun paysagiste, en effet, n'a mieux saisi les beautés de cette heure du jour. Je ne dis pas qu'il ait peint l'aurore avec l'auguste solennité de Claude Lorrain, avec la pompe d'Elzheimer. Les *matinées* de Karel appartiennent au style champêtre. Leur piquante lumière d'un ton argentin, tombe plus volontiers sur des sites agrestes, blanchit la muraille d'une maisonnette rustique, et fait pétiller les eaux basses du ruisseau familier que vont passer un troupeau de bœufs, de chèvres et de moutons, plutôt que le fleuve majestueux qui traverse une campagne héroïque.

Dujardin était logé, à Lyon, chez une femme vieille, mais riche, qui lui faisait tous les crédits possibles, le trouvant à son gré, et charmée de l'avoir pour débiteur, en attendant mieux. Un jour pourtant, les dettes du peintre, car il en faisait toujours et partout, devinrent tellement pressantes, que le pauvre Karel Dujardin, dans sa détresse, eut recours à son principal créancier, qui était précisément sa vieille hôtesse. Celle-ci tira de son argent un intérêt usuraire: elle se fit épouser.

Ayant ainsi réglé ses comptes, le nouveau marié prit la route d'Amsterdam et y fut reçu avec bonheur. On le recherchait d'autant plus qu'il ne ressemblait qu'à demi à ses compatriotes, et de même que les Italiens l'avaient goûté, parce qu'il était devenu parmi eux un Hollandais du Midi, de même les Bataves estimaient en lui un Italien du Nord. Ils furent charmés de cette saveur méridionale qu'avaient les tableaux de Karel Dujardin, même dans des sujets empruntés aux mœurs des Pays-Bas; ils aimèrent ce rayon de soleil venant éclairer tout à coup des paysages et des animaux qu'on avait l'habitude de voir sous un ciel brumeux, tel que l'avaient fait les Van Goyen, les Ruisdaël, les Backuisen, les Everdingen et le plus souvent Paul Potter lui-même. Karel eut donc dans son pays autant de succès qu'il en avait obtenu à Rome et à Lyon. Mais, en vérité, je ne sais pourquoi on alla commander à ce peintre de *pastorales* et de *bambochades* des portraits en pied de grandeur naturelle, entre autres celui des cinq directeurs de la maison de correction appelée *Spin ob tucht huis*[1]. Lorsqu'en visitant le musée d'Amsterdam, je me trouvai en présence de ces grands portraits, je compris combien peu de pareilles dimensions convenaient au génie de Karel Dujardin. Placé dans la grande salle au fond de laquelle brille d'un éclat si magique la *Ronde de nuit* de Rembrandt, ce groupe de figures assises et immobiles me parut assez froid d'exécution, alors que la vigueur de la touche et l'animation du coloris auraient dû précisément suppléer à l'insuffisance de l'intérêt. Sans doute les têtes et les mains sont modelées avec soin; les étoffes noires, savamment traitées, sont opposées à un fond de muraille d'un gris clair et uniforme.

[1] Ce qui veut dire *Filature de la maison de discipline*, parce que les détenus de cette prison y sont forcés au travail.

Mais le tableau, en somme, manque de chaleur et d'effet. Le peintre, en donnant de telles proportions à un sujet sans mouvement et sans ressort, perdait une partie de ses qualités, et justement les meilleures, la finesse,



LE PASSAGE DU GUÉ.

l'esprit, le sentiment du pittoresque. Le seul Rembrandt était capable d'intéresser et même d'émouvoir le spectateur, oui, de l'émouvoir, rien qu'en groupant autour d'une table les *Syndics de la corporation des drapiers*. Je crois voir encore leurs têtes vivantes et leurs regards pleins de pensées. A leur mouvement, on dirait qu'ils viennent d'être interrompus dans leurs délibérations, car l'un d'eux se lève et les quatre autres tournent leurs yeux

vers le spectateur, comme s'il venait d'entrer dans le tableau, d'où ils semblent eux-mêmes sortir. Voilà un coup de maître, et comment il est toujours possible, avec du génie, de sauver la froideur ou la pauvreté naturelle d'un sujet. Peut-être aussi faut-il mettre en ligne de compte ce terrible voisinage de Rembrandt, quand on apprécie le Dujardin du musée d'Amsterdam.

Ah ! si le joyeux peintre se bornait à mettre en scène des charlatans forains, des muletiers d'Italie attardés devant une auberge, ou bien encore un trompette à cheval qui s'arrête à la porte d'un cabaret pour boire le verre de vin que lui sert la maritorne ; il nous dispenserait alors de toute critique. Arriver à l'effet pittoresque avec un très-petit nombre d'éléments, c'est le talent particulier de Karel. Plus simple que Berghem dans ses compositions, aussi agréable que Wouwermans et moins fier que Bamboche, Karel Dujardin a de commun avec tous ces maîtres le plus vif sentiment du pittoresque. Mais peut-être le moment est-il venu de donner, une fois pour toutes et d'une manière précise, la définition du mot *pittoresque*. Aussi bien ne saurions-nous trouver une occasion meilleure. *Pittoresque* s'entend des objets qui, transportés sur la toile, doivent y produire un bel effet. Voyez déjà comme les questions se touchent ! S'il ne fallait qu'imiter la nature sans l'interpréter, sans la choisir, le mot pittoresque n'aurait aucun sens, car alors tout serait également bon à peindre. Maintenant, à quels indices reconnaît-on les objets *pittoresques?* S'agit-il de lignes, leur valeur pittoresque est dans une agréable disproportion, dans un ondoyant et beau désordre. S'agit-il de formes ? c'est dans l'inégalité des aspects, dans la variété des parties correspondantes ; pour les surfaces, c'est dans leur rudesse ; pour les couleurs, c'est dans leur contraste. Les plus grands ennemis du pittoresque sont donc la symétrie des formes, la ressemblance des lignes et leur parallélisme, le poli des surfaces et cette uniformité des couleurs qui n'en est pas, il s'en faut bien, l'harmonie. Voilà ce que les Dujardin ont compris à merveille, et les Berghem et les Wouwermans et les Ostade.

Un élégant édifice de Palladio peut charmer l'œil d'un artiste qui passe ; mais si on lui demande d'en faire un tableau, cet édifice régulier cesse de lui plaire. Le peintre qui l'avait admiré dans la rue, n'en veut plus dès qu'il est en présence de son chevalet, ou du moins, pour rompre la monotone symétrie qui le gêne, il fera son palais en perspective, de telle sorte que la curiosité de l'œil, au lieu de s'émousser contre la platitude des surfaces, aille se piquer aux angles et se complaire à trouver différentes les parties que l'architecte avait soigneusement balancées. Que dis-je ? Volontiers l'artiste ferait du monument une agreste ruine. A la géométrique élégance de ce monument compassé, il préfère des acanthes couchées dans l'herbe, des colonnes mutilées, de nobles fragments de l'ordre corinthien à demi-perdus parmi les arbustes verdissants, et ce mélange d'antiques pierres et de jeunes fleurs, exprimant si bien le mariage de l'éternelle nature avec les œuvres périssables de l'art qui ne périt point.

Un homme d'esprit et de savoir, le chanoine anglais William Gilpin, a écrit sur le beau pittoresque des pages ingénieuses, qui semblent lui avoir été dictées par la vue des tableaux ou des eaux fortes de Karel Dujardin[1]. « Les animaux vivants, dit-il, sont, ainsi que l'homme, beaux dans la nature et sur la toile. Nous admirons dans le cheval (considéré comme objet *réel*) l'élégance des formes, la fierté de l'allure, la légèreté du mouvement, le lustre du poil. Nous l'admirons aussi en peinture ; mais, comme objet de beauté pittoresque, nous lui préférons un vieux cheval de charrette, une vache, une chèvre, un âne. Leurs contours inégaux

[1] William Gilpin, chanoine de Salisbury, *Trois Essais sur le beau pittoresque, sur les voyages pittoresques, et sur l'art d'esquisser le paysage, suivi d'un poëme sur la peinture de paysage, traduit de l'anglais par le baron de B.* (Blumenstein) *Breslau Théophile Korn*, 1799. Cet ouvrage, fort rare aujourd'hui, contient d'excellents aperçus, particulièrement sur le paysage. Gilpin est aussi l'auteur d'un *Essai sur les gravures*, qui est fort estimé et qui a eu plusieurs éditions. M. de Blumenstein a également traduit cet *Essai*, et en a publié la traduction à Breslau, en 1800. On raconte à ce sujet un fait curieux. « Le baron de Blumenstein, ne sachant pas graver et n'ayant aucune notion de la langue anglaise, avait parié, dans une « société, qu'avant deux ans il se faisait fort de traduire lui-même cet ouvrage, et de l'accompagner de gravures de sa « main. Aussitôt il se mit à apprendre l'anglais et la gravure au lavis, et avant l'expiration du terme fatal, il mit cette « traduction au jour, et remplit ainsi les conditions de son pari. » *Catalogue raisonné d'une collection de livres relatifs aux arts, réunie par M. Jules Goddé peintre. Paris, Potier*, 1850.

et la rudesse de leur poil sont bien plus propres à faire ressortir les grâces du pinceau. » A l'appui de cette vérité, le chanoine de Salisbury cite les peintures de Rosa de Tivoli et celles de Berghem, qui fut le maître de Dujardin. « La richesse de *lumière*, ajoute cet intelligent écrivain, dépend des brisures et des ressauts qui se rencontrent sur la surface des corps. Ce sont, en effet, ces différentes surfaces, qui, pouvant se présenter au jour de plusieurs côtés, donnent au peintre un choix pour masser et graduer les ombres et les lumières... Pour ce qui est du *coloris*, les objets rudes fournissent un nouvel avantage à la peinture, car les corps unis sont ordinairement aussi monotones dans leurs couleurs que dans leurs surfaces; il faut



LE GOUJAT ET LES DEUX ANES.

en excepter néanmoins ceux qui sont à la fois unis et luisants; leur coloris est alors quelquefois varié; mais en général le contraire a lieu, et surtout dans le paysage. Le côté uni d'une colline est presque toujours d'une couleur uniforme, pendant que les brisures d'un rocher offrent une surface grise ornée de taches vertes pendantes, que l'eau a formées en coulant sur ses côtés. Un terrain brisé, l'est par une teinte d'ocre, un gris de sable ou une couleur plombée d'argile; aussi est-il de fait que les plus riches couleurs d'un terrain proviennent des déchirures de sa surface. »

Ces aperçus délicats s'appliquent, il faut bien le dire, au peintre de genre plutôt qu'au peintre d'histoire. Celui-ci est encore plus jaloux de s'adresser à notre âme que de flatter nos yeux. Plus sa pensée est grande, plus facilement il peut se passer de la beauté pittoresque et, par suite, des agréments et des coquetteries de la touche. Mais quand il s'agit d'un artiste chez qui le plus souvent la nature occupe le premier rang, d'un peintre d'animaux et de paysages comme Dujardin, le pittoresque devient une condition de beauté, et la touche une condition de talent.

J'en demande pardon à la gravité de nos lecteurs, mais à propos de cette digression sur les objets pittoresques, je voudrais en nommer un qui l'est au plus haut degré dans les *bambochades* de Karel Dujardin. Je parle des vieux murs, de ces murs que nos maîtres modernes semblaient avoir inventés, et que les rêveurs trouvent si charmants, j'allais dire si poétiques, lorsque le crépi, tombé çà et là, laisse voir des pierres grisonnantes et d'autres qui verdoient sous une couche de lichen. Tantôt notre Hollandais en fait le rideau de fond de son tableau, en le tapissant d'un vigoureux lierre au vert lustré, comme dans le joli tableau du *Charlatan à la mandoline*, tantôt il choisit des murailles à demi ruinées, colorées par des lisières de mousses, fleuries de giroflées ou égayées par ce feuillage d'or et de pourpre d'une vigne vierge, qui dans l'automne ressemble de loin à un rayon du soleil couchant. Il est rare que les murs rustiques de Karel ne soient pas assez hauts pour que la figure entière s'y détache, et en cela on reconnaît un des procédés ordinaires de Jean Miel et du Bamboche, qui furent ses prédécesseurs; mais ses clôtures ruinées, ses vieux murs sont moins rugueux et rappellent plutôt la manière suave et adoucie que poussa trop loin Poelembourg.

Être marié à une femme vieille, quand on est jeune, cela peut paraître supportable le jour où l'on reçoit quittance de toutes ses dettes. Mais ces jours-là ont de cruels lendemains. L'empressement des amateurs qui ne se ralentissait point, n'était pour Dujardin qu'une insuffisante consolation des ennuis du ménage. Parmi ces amateurs, le plus lié avec le peintre était le sieur Jean Reinst qui était son voisin et le propriétaire de la maison que Dujardin occupait à Amsterdam sur le Heeregraft. « Reinst ayant résolu, dit Houbraken [1], de faire « le voyage d'Italie, son ami voulut par honneur l'accompagner jusqu'au Texel, où devait se faire son « embarquement. Il y a apparence qu'il ne songeait guère alors à passer lui-même en Italie, car il vint au Texel « en pantoufles. Cependant le lendemain matin il écrivit à sa femme, qu'il avait épousée autrefois à Lyon, de lui « envoyer du linge, et, sans autre cérémonie, il monta dans le vaisseau avec son ami. Étant arrivés à Rome, « le sieur Jean Reinst le quitta pour aller courir le reste de l'Italie. Il comptait que Dujardin repasserait « avec lui en Hollande; mais, lorsqu'étant retourné à Rome il lui en fit la proposition, ce peintre s'en excusa, « résolu de rester quelque temps en Italie. Il le chargea seulement de compliments pour sa vieille femme, « avec assurance qu'il les rejoindrait bientôt. » Il ne les revit plus.

Le séjour de Rome ne fut pas sans influence sur Dujardin. On n'est artiste qu'à la condition d'être modifié par son milieu, c'est-à-dire de recevoir fortement l'impression des choses environnantes. Sans doute il s'est rencontré dans l'histoire quelques grands peintres qui ont imposé partout leur génie; mais la plupart, il faut en convenir, ont plutôt subi l'ascendant du monde où ils vécurent. C'est ainsi qu'à force d'habiter, lui protestant, la grande cité catholique, Dujardin abandonna souvent le thème ordinaire de ses compositions, pour aborder les sujets religieux que lui commandèrent les dévots ou les communautés de Rome. Il en parut deux à la vente du cardinal Fesch, et l'on en peut voir la description minutieuse dans le catalogue de cette vente célèbre : l'un représentant la *Salutation angélique;* l'autre, les *Reproches de Laban à Jacob*. Sans s'arrêter aux éloges d'un catalogue de vente, toujours un peu suspects d'exagération, on peut juger par les prix d'adjudication auxquels s'élevèrent ces deux tableaux, qu'ils furent appréciés par les nombreux et grands connaisseurs qu'avait attirés à Rome la solennité d'une telle vente, car on les paya plus cher que de fort beaux Philippe de Champagne et presque autant que d'admirables Lesueur. Du reste, notre Musée du Louvre, parmi les chefs-d'œuvre de Karel Dujardin qu'on y voit briller, possède le plus fameux tableau de ce maître dans le genre religieux, le *Christ en croix entre les deux larrons*. Ce tableau vaut la peine qu'on en parle, car c'est un de ceux où Karel a montré la plus vive intelligence de l'art.

[1] Arnold Houbraken, *Vie des peintres des Pays-Bas tom. II.* — Traduction manuscrite de madame Picard, femme du célèbre graveur Bernard Picard. L'ouvrage d'Arnold Houbraken, qui a pour titre en hollandais : *De groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilders en schilderessen*, ce qui veut dire proprement : le grand théâtre des peintres et des femmes-peintres des Pays-Bas, comprend une période de soixante ans environ, de 1660 à 1719. Il fait suite au livre de Karel van Mander. Le premier volume fut publié à Amsterdam en 1718, le second en 1719, qui est l'année même de la mort de l'auteur; le troisième fut publié cette même année, après la mort d'Arnold Houbraken, par les soins de son fils, Jacques Houbraken, habile graveur, qui lui-même a gravé au burin les admirables portraits qui donnent un si grand prix au livre de son père.

Si les peintres hollandais se sont fait un nom dans l'histoire, ce n'est pas sans doute par la sublimité de leurs expressions ou par la grandeur de leurs pensées; c'est en poussant au plus haut degré ces côtés de l'art que nos graves classiques appelleraient *secondaires* : le coloris, le clair obscur et la touche. Le clair obscur a des beautés intellectuelles, je veux dire qu'il doit éveiller dans notre esprit l'idée d'une heureuse harmonie entre le caractère de la scène et celui du jour qui l'éclaire. Les sujets riants appellent une lumière sereine, et les images terribles le sont encore plus dans les lueurs d'un ciel sinistre et déchiré. « Un peintre



LES QUATRE MOUTONS.

est bien arrière de son siècle, a dit je ne sais quel écrivain, s'il croit que le temps qu'il faisait à Rome le jour de l'assassinat de César, est une chose indifférente. » Karel Dujardin, qui savait si bien ménager les douceurs de la lumière, affecte dans son *Crucifiement* des contrastes fiers et ressentis, une brusque opposition de clairs vifs et de fortes ombres, un effet rude et violent convenable, au sujet représenté comme à l'impression prévue.

Hâtons-nous, cependant, de revenir aux pastorales du maître, à ses paysages où il verse des rayons si doux. C'est là qu'on le retrouve tout entier avec son talent, son caractère et son esprit. Sous le rapport de l'humeur, Karel Dujardin ressemble beaucoup à Berghem. C'est un artiste bienveillant et gai qui voit les choses quelquefois sous leur aspect comique et ordinairement par le côté le plus aimable. Je ne connais rien de plus attachant que son *Bocage*, une des merveilles du Louvre. Quel heureux mystère dans ce bocage! on y respire le bonheur des champs; on y est gagné par le goût de la paix rustique; sur le devant coule, sans

bruit, une rivière que des fermiers traversent avec un petit troupeau de bœufs, d'ânes et de moutons. La fermière est montée sur une charrette attelée d'un cheval blanc. Un paysan prenant dans ses bras une jeune fille, va lui faire passer le gué. La familiarité des figures forme ici un contraste charmant avec la solennité des arbres de la forêt qui sert de fond. On n'entend au débouché de cette forêt silencieuse, que le braiement de l'âne et le mugissement du taureau. Il y a ainsi dans ce paysage, admirablement conservé comme ceux de Karel[1], un mélange du sentiment champêtre avec une certaine noblesse de style, et pour être traversée par des villageois avec leurs chariots et leurs bêtes, ces grands bois ne perdent rien de leur majesté ni du mystère imposant de leurs ombrages.

[1] DE LA CONSERVATION DES TABLEAUX.

On a écrit des volumes sur l'art de nettoyer les tableaux, de les restaurer, de les rentoiler, de les transporter. M. Xavier de Burtin, dans son *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur*, en indiquant les diverses méthodes dont on peut faire usage pour nettoyer les tableaux, regarde comme une nécessité pour l'amateur de connaître ces procédés et d'en poursuivre lui-même l'application. Après avoir examiné et apprécié les divers moyens proposés par cet auteur, nous les avons trouvés pour la plupart si dangereux, que, loin de conseiller aux amateurs de nettoyer eux-mêmes leurs tableaux, nous ne saurions trop leur recommander de s'abstenir d'une opération aussi délicate, à moins de posséder des connaissances toutes spéciales, connaissances auxquelles une longue pratique peut seule donner une valeur d'utilité.

Cependant, quelque inexpérimenté que soit un amateur, il est deux opérations qu'il peut entreprendre lui-même sans danger, ce sont celles qui consistent à laver le tableau et à *dérouler* les vernis. Un amateur soigneux doit adopter l'usage des Hollandais, qui deux fois l'an nettoient leurs tableaux : à la fin de l'hiver, pour enlever la couche de fumée qui a dû s'y déposer pendant cette saison ; à la fin de l'été, pour faire disparaître les chiures de mouches si fatales à la peinture, pour peu qu'on les laisse séjourner sur la toile, sur le panneau ou sur le cuivre. On opère ce nettoyage, ou plutôt ce lavage, en frottant légèrement le tableau avec une éponge fine, imbibée d'eau pure et froide, et en le séchant ensuite dans tous les sens au moyen d'un linge fin et usé. Que si le tableau ne recouvre pas son émail, il sera bon de le vernir légèrement avec de l'huile de térébenthine blanche ; ce procédé ne saurait nuire à la peinture, et de grands connaisseurs le regardent même comme indispensable à employer, de temps à autre, pour prévenir l'extrême aridité du tableau.

La seconde opération a pour objet d'enlever prudemment les premières couches de vernis, lorsque les crasses l'ont pénétré de telle façon, qu'il est devenu comme un corps opaque entre la peinture et l'œil, ce qui est facile à juger après le premier lavage. On y procède sans danger en répandant sur le tableau quelques parcelles de sandaraque en poudre pour entamer l'épiderme du vernis et en frottant très-délicatement la surface du tableau avec deux doigts, par petits mouvements circulaires, comme si l'on dessinait des ronds entrelacés, de manière à ne laisser aucune partie intacte. C'est proprement ce que les restaurateurs de tableaux appellent *dérouler*. A mesure que la couche ainsi attaquée se pulvérise, on l'enlève avec un linge sec et doux. Il est aisé de comprendre qu'une telle opération ne doit pas être poussée trop avant ; il vaut mieux laisser sur l'ouvrage un peu de cette teinte dorée, de cette patine harmonieuse que donne le temps, et sur laquelle avait compté le peintre lui-même, que de refroidir sa peinture à force de netteté ; d'autant qu'un déroulé sans discrétion et sans mesure pourrait atteindre les glacis et les couleurs au vernis dont un grand nombre de peintres hollandais, tels que Gérard Dow, Mieris, Metsu et autres, ont fait usage pour obtenir plus de transparence et de brillant. Quand on a fini de dérouler, on lave le tableau à l'eau pure, on l'essuie avec soin et on le revernit légèrement avec un vernis à l'essence de térébenthine, étendu à couches minces, au moyen d'un pinceau plat appelé *queue de morue*. Deux précautions sont à prendre pour vernir un tableau : éviter le soleil et la poussière.

Parmi tant d'espèces de peintures, la peinture à l'huile est la seule, il faut bien le dire, qui ait besoin d'être fréquemment nettoyée et réparée. L'art de restaurer les tableaux fut surtout cultivé à Venise. On a voulu en trouver la cause dans le climat du pays, dans la proximité de la mer qui imprègne l'air de parties salines funestes aux tableaux. Quoi qu'il en soit, il est certain que le gouvernement de Venise se décida à pensionner quelques habiles artistes auxquels il donna mission de veiller à la conservation des tableaux de l'État, et au nettoiement de ceux qui avaient souffert. En 1778, on consacra à ce genre de travail une grande salle à Saint-Jean-Paul, et la direction en fut confiée à M. Pierre Edwards. Depuis cette époque, l'art de la restauration des tableaux fit de grands progrès et à Venise et ailleurs.

M. Paillot de Montabert, qui a consacré tout le neuvième volume de son *Traité complet de la peinture* à la description des procédés matériels, distingue deux espèces d'altérations dans les tableaux, les altérations chromatiques et les altérations matérielles. Nous allons lui emprunter quelques observations utiles en les résumant.

Il n'y a de réparables dans un tableau que les altérations chromatiques accidentelles, c'est-à-dire celles qui proviennent de glutens superposés, de salissures, de la présence de corps étrangers, et aussi d'une disposition des molécules de la superficie qui réfléchit avec désordre les rayons de la lumière au lieu de les absorber, désordre qui peut se réparer en changeant

Karel Dujardin eut un beau jour l'envie de voir Venise. Il y trouva de ses compatriotes, et parmi eux Jean Glauber, élève comme lui de Berghem et peintre distingué lui-même. Un Hollandais, qui faisait le commerce des tableaux, offrit à Dujardin de le loger dans sa maison; l'artiste y consentit sans se demander si le marchand ne voulait pas exploiter sa renommée et son génie; mais cette exploitation dura peu. Karel



LES MULETS

tomba malade et mourut à Venise en 1678. Jean Glauber assurait que son confrère était mort pour avoir mangé avec excès à la suite d'une maladie dont il était à peine rétabli. Un amateur hollandais, Gabriel Vander Leuw ou de Lione, qui se trouvait alors à Venise, prit soin de faire enterrer Dujardin, et quoiqu'il fût

cette contexture accidentelle, et en y faisant pénétrer un corps diaphane qui, absorbant les rayons du jour, restitue aux couleurs leur intensité primitive.

Quant aux altérations matérielles, c'est-à-dire à celles qui résultent du brisement des parties, de leur solution de continuité... elles sont plus ou moins réparables. Si la peinture est sur bois et que le panneau soit fendu, on rétablit la jonction des ais en les remettant en place et en collant les joints, le tout étant contenu par l'instrument de fer que les ébénistes appellent

mort protestant, on ne laissa pas de revêtir son corps d'un habit de capucin, suivant l'usage du pays, et il fut inhumé avec les cérémonies de l'Église romaine. C'est l'historien Houbraken qui raconte ces détails, comme les tenant de Jean Glauber, son ami.

En dépit de sa prosaïque mort, le pauvre Karel Dujardin était un poëte, un vrai poëte. L'homme qui eut un sentiment si vif des beautés agrestes, l'homme qui peignit le tableau à jamais admirable de la *Fileuse*, l'homme qui pour ravir tant de générations d'amateurs, n'eut besoin que de grouper dans une campagne presque nue, une pauvre bergère, un taureau se frottant contre un arbre, un petit âne couché, deux moutons et une chèvre qui prête l'oreille aux propos de sa maîtresse, tandis qu'un enfant reçoit l'aumône d'un voyageur à cheval... celui-là, dis-je, ne saurait être mis au second rang des peintres. L'on peut dire même qu'aucune époque ne fut aussi favorable que la nôtre à l'appréciation de ces maîtres qui eurent, il y a deux cents ans, ce même sentiment de la nature qui n'a paru qu'au dix-neuvième siècle dans l'œuvre de nos peintres et dans les vers de nos poëtes.

A une ironie légère, à sa gaieté, à son esprit, on reconnaît Karel Dujardin, mais surtout à l'émotion qu'il éprouve et nous fait éprouver en présence des beautés rustiques, et à l'heureuse clarté de sa lumière. Il a plus de finesse que Bamboche, plus de naturel que Berghem, avec un génie moins abondant; il ressemble parfois à Van de Velde pour le sentiment; mais il n'a pas la profondeur de Paul Potter ni sa mélancolie. Même lorsqu'il a peint ou gravé des chevaux morts, ses voiries n'ont pas l'aspect sinistre que produisent dans un sujet pareil les sublimes eaux-fortes de Paul Potter. Mais, comme graveur, il n'est pas inférieur à ce maître. Il n'est guère possible, en effet, de pousser plus loin la science du modelé, l'intelligence des moindres détails de la vie, des moindres indices de la mort. De même que dans ses peintures il sait juste où il faut porter les touches du pinceau, de même, dans ses estampes, il sait à merveille où doivent se donner de préférence les accents de la pointe et les morsures redoublées de l'eau forte. En quelques traits, il indique la charpente osseuse de l'animal, accuse les jointures et y insiste à propos, se bornant pour tout le reste à un modelé sommaire. Çà et là pourtant quelques menus détails le séduisent. Il revient alors les reconnaître du bout de sa pointe; ce sera, par exemple, le reste du licou rompu de la bête, le dernier clou de son fer usé, l'excroissance que n'a pas encore brûlée le maréchal.

Plus délicate que celle de Pierre de Laer, la pointe de Karel Dujardin en a du reste tout le ragoût, tout le pittoresque. Il se complaît à faire sentir, quand il en est besoin, par la différence des travaux, la laine crottée des brebis, les toisons nouées et mêlées, la soie des cochons paresseusement vautrés dans le fumier de la basse-cour, tandis que d'autres compagnons de saint Antoine barbotent en grognant dans l'auge et salissent leur groin avec délices. On croit même reconnaître des personnages humains dans ces museaux qu'allonge la luxure et qu'attendrit la paresse. C'est dans les détails surtout que se trahit, chez Dujardin, la grâce du sentiment, l'esprit ou plutôt le naturel de l'observation.

« Il est remarquable, dit Adam Bartsch[1], que parmi les cinquante estampes de cet excellent artiste (Karel Dujardin), qui ont été gravées entre les années 1652 et 1660, les pièces marquées de la première de ces dates égalent parfaitement celles qui furent faites plus tard, non seulement pour la beauté du dessin, mais aussi pour la légèreté de la pointe, et l'on est étonné d'apprendre par ces mêmes estampes à quel haut degré de

sergent. Si le panneau a voilé, il faut le mettre en presse à l'humidité et le fixer par un parquet. Si le bois est vermoulu, il faut procéder à l'opération qu'on appelle *enlevage* et que nous aurons occasion de décrire.

Si la peinture est sur toile, et que la toile soit crevée, trouée et déchirée, on emploie un moyen fort simple pour rejoindre les déchirures ou boucher le trou. On plonge dans de la cire fondue la pièce de canevas qui doit boucher le trou et en maintenir les bords; on l'applique toute chaude et toute liquide derrière la place déchirée, qu'on aura aussi imbibée de cire fondue, après avoir bien remis en position les bords du trou. La pièce se refroidit et se durcit assez promptement; c'est pourquoi on l'aplatit avec une spatule, de manière qu'elle adhère et que le dehors du tableau soit plan et uni. Quand tout est bien aplati, et que l'excédant de la cire est enlevé, on mastique avec du blanc mêlé d'empois. Ce mastic adhère sur la cire, à laquelle la peinture à l'huile s'attacherait mal. On colore ensuite par lavis ce blanc selon le ton des alentours, et on repeint Il va sans dire que ce n'est pas l'amateur qui, cette fois, se charge lui-même de ces restaurations. (Ch. Bl.)

[1] *Le Peintre graveur*, t. Ier, pages 161 et 162.

perfection Dujardin était parvenu, à l'âge de dix-sept ans. Les *cochons*, les *chevaux*, la vache dans l'estampe du *Berger derrière l'arbre*; l'âne dans celle de la *Paysanne*, et les *Deux mulets*, sont autant de preuves de l'étude que Dujardin avait faite de ces animaux. Formes, attitude, mouvements, tout les caractérise avec une vérité frappante. Ses moutons et ses chèvres décèlent le même génie, et ce n'est que la critique la plus sévère qui puisse trouver, dans quelques uns de ces derniers animaux, un peu de manière. Du reste, les eaux fortes de cet artiste méritent, sans contredit, un des premiers rangs parmi les plus belles estampes qui aient été produites par des peintres. Et s'il a été surpassé dans ses paysages, il ne l'a guère été dans ses sujets d'animaux, où



LE CHARLATAN.

l'expression et la vérité des caractères, et la conduite d'une pointe fine et spirituelle, sont également admirables. »

Qui ne connaît la fine estampe des *Deux mulets*? On dirait que cette eau forte, publiée en 1652, a été faite d'après la fable de Lafontaine, imprimée environ dans ce temps-là, et que c'est une illustration de la malice du conteur.

Deux mulets cheminaient, l'un d'avoine chargé,
L'autre portant l'argent de la gabelle;
Celui-ci, glorieux d'une charge si belle,
N'eût voulu pour beaucoup en être soulagé.
Il marchait d'un pas relevé
En faisant sonner sa sonnette...

Il faut voir comme le plus huppé des deux porte avec orgueil les plumets de son harnachement. Mais au-dessous des glands de la housse et des volettes de l'émouchette à filets, l'un n'a pas dans les jambes plus de finesse que l'autre. Ils sont de par la nature tout à fait semblables. Les franges de la mangeoire ont beau ennoblir le porteur de gabelles, ses genoux n'en sont pas moins noués que ceux de son compagnon. Plus il est chamarré par le haut, plus il est rustique par le bas. N'y a-t-il pas aussi quelque pointe d'ironie dans l'accentuation des moindres choses, telles que le retroussis du sabot et le poil qui le couronne, les houppes appauvries qui accompagnent et terminent le boulet, l'engorgement et la saillie des os du genou, et les clous brillants du bât, et les mailles du grand panier que recouvrent des couvertures de laine rayées, et enfin les vaniteuses plaques de cuivre qui protégent les yeux et le chanfrein du mulet? Sur telle autre estampe de cette admirable *suite d'animaux*, on peut regarder en souriant la physionomie naïve de deux ânons benins et mal peignés, rendue avec autant de grâce qu'en eût mis Berghem, et pourtant avec moins de malice. C'est la vérité saisie par l'œil d'un artiste qui en eût deviné le charme indéfinissable, s'il n'eût trouvé plus simple de s'en rapporter à la nature.

Les gens du monde ne connaissent guère de Karel que ses tableaux de *charlatans*, si bien gravés, notamment par Boissieu. Celui du Louvre est le plus célèbre. Par un beau jour bien lumineux et bien doux, un marchand d'orviétan a élevé sa baraque auprès d'un village. Lui-même, monté sur le tréteau, dans le costume d'*il signor Scaramuccia* et hissé sur la pointe de ses pieds, exécute une parade devant une douzaine de rustres qui dévorent ses paroles. Un paillasse portant un masque noir l'accompagne sur la guitare, tandis que le singe se livre à des gentillesses. Une superbe enseigne représente le personnage qu'on va montrer au fond de l'écurie qui sert de théâtre, et près du charlatan se voit toute grande ouverte la boîte où sont rangés les élixirs, *alcuni barattoli di unguenti*; mais, sans attendre la fin du discours de Scaramouche, Polichinelle entr'ouvre le rideau et montre son faux nez. Le caractère des ruines qu'on aperçoit au loin, le manteau que porte un des paysans et la chaude lumière qui anime l'ensemble, localisent la scène et rappellent le séjour que fit à Rome Karel Dujardin. On n'a pas plus d'esprit vraiment, et, comme dit M. Waagen, ce tableau est si fin d'observation, si rempli de ce que les Anglais appellent *humour*, que Wilkie lui-même ne l'eût pas mieux conçu.

Considéré dans l'ensemble de ses œuvres, Karel Dujardin doit être placé en première ligne parmi les grands artistes hollandais. Paysagiste, peintre d'animaux, inventeur de compositions ravissantes, il marche l'égal de Berghem, de Van de Velde, de Paul Potter, de Pierre de Laër et même d'Albert Cuyp. S'il est inférieur à chacun de ces maîtres en quelques parties, sa supériorité dans toutes les autres rétablit la balance et lui assure son rang. Sa touche intelligente, sûre et facile, rehausse à propos les parties claires par des empâtements moelleux et modérés, et fait valoir les détails peu nombreux dont se composent ses tableaux. Son coloris, quelquefois argentin, le plus souvent doré, s'est conservé, après deux siècles, d'une fraîcheur, d'une pureté rares et s'est pour ainsi dire cristallisé sur la toile. Le clair-obscur est une des parties de l'art qu'il a le mieux entendues. Ordinairement, pour faire avancer ses figures, il se sert, comme Pynaker, de jours frisés, et ses eaux-fortes renferment le principe qu'a si bien mis en œuvre notre Boissieu. Je suppose un âne debout dans la campagne. S'il a une tache blanche près du museau et que ses oreilles soient noires, la vigoureuse partie du fond composée de montagnes, passera justement au-dessus de la tache blanche et au-dessous de l'oreille noire, de façon que l'oreille se détachera en brun sur le ciel et le museau en clair sur le terrain. Faut-il donner du relief à la croupe d'un cheval blanc monté par un mousquetaire, le peintre prend volontiers pour fond une muraille aux teintes rembrunies. D'une porte pratiquée dans ce mur est sortie une servante qui offre à boire au cavalier. Une auge à cochons et un couple de chiens courants compléteront la scène. Je me trompe, par dessus le mur on aperçoit la cime de quelques arbres et un beau coin de ciel. Mais quels adorables ciels! Personne, je crois, ne les fit plus gais ni plus clairs, ni d'un ton plus charmant, ni plus piquants dans leur suavité, ni plus harmonieux dans leur éclat. La lumière du midi, franche et vive, y brille sans crudité; elle éblouit les yeux et ne les blesse point: elle réjouit doucement le cœur. Les ciels d'Adrien Van de Velde sont parfois d'un bleu dur; ceux de Ruysdaël, toujours voilés par des nuages en mouvement, inspirent un sentiment de tristesse sombre; les ciels de Karel Dujardin, moins remués, moins déchirés que ceux de Berghem, font naître une pensée de bonheur et de quiétude. Ses nuages — c'est par

là surtout qu'il se distingue, — sont presque toujours cardés comme des flocons de laine blanche ; il les roule, les moutonne, les superpose élégamment et en pyramides arrondies, de manière qu'on les prendrait pour une chaîne de petites collines s'abaissant peu à peu et venant mourir au bord du soleil, comme les montagnes au bord de la mer. En un mot, les ciels de Dujardin ont à la fois la lumière de l'Italie et la tranquillité du jour de la Hollande. Ils sont assez chauds pour rappeler le soleil du midi, assez doux pour qu'on se souvienne que le peintre naquit dans les brumes du septentrion.



LA PAYSANNE DANS L'EAU.

En visitant ces galeries de l'Angleterre où se trouvent maintenant de si merveilleux Paul Potter, des Berghem sans prix, des Albert Kuyp incomparables, des Karel Dujardin dont le moindre a coûté plus de mille livres sterling, nous nous disions : Heureux les possesseurs de ces trésors, s'ils en comprennent bien toute la beauté, *sua si bona norint !* Heureux ceux qui peuvent, en échange de leurs guinées, se procurer les bois, les prairies et les troupeaux de ces grands peintres de la nature ; qui, retirés au fond de leur demeure, peuvent contempler les délicieuses campagnes de Dujardin, ses matinées d'argent et ses soirées d'or ; qui ont enfin le privilége de se promener le long des haies rustiques en compagnie de ces interprètes sublimes, seuls capables de leur traduire l'attrait des solitudes écartées, la grâce d'un troupeau, l'imprévu des clôtures agrestes, et l'intérêt que présentent la vache aux raies noires de Paul Potter, le chevreau de Berghem ou ce petit âne de Karel Dujardin, qui flâne sur un terrain sablonneux en flairant la graine cotonneuse du chardon !

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Karel Dujardin a gravé à l'eau-forte cinquante-une estampes dont les unes représentent des sujets d'animaux, les autres des paysages.

L'œuvre gravé de cet excellent artiste est fort recherché des amateurs.

La première édition de l'œuvre de Karel Dujardin avant lettres et numéros est rarissime à trouver. La deuxième édition fut portée à 36 fr. à la vente Rigal, en 1817. Le portrait du poète hollandais De Vos, gravé par le même auteur, se vendit à part 73 fr. Ce morceau est très-rare. Les tableaux de Karel Dujardin occupent, dans les galeries publiques et privées, le premier rang parmi ceux des peintres hollandais.

Cet artiste est représenté au Louvre par neuf tableaux : *Jésus crucifié entre les larrons*, qui, sous l'Empire, fut estimé 25,000 fr., et sous la Restauration, en 1816, 30,000 fr. ; *le Bocage*, porté à 18,000 fr. aux deux époques ; *le Pâturage*, estimé même somme ; *le Gué*, porté à 3,500 fr. sous l'Empire, et 5,000 fr. sous la Restauration ; un *Paysage* estimé 10,000 fr. et 8,000 fr ; *le Charlatan*, évalué à 25,000 fr. ; *un effet de soleil... un Paysage* porté à 400 fr., et le portrait de Karel Dujardin, estimé sous l'Empire 2,000 fr., et sous la Restauration 2,500 fr.

Il n'y a qu'un seul tableau de Karel Dujardin au Belvédère à Vienne ; il représente *une vache, deux chèvres et une brebis.*

Munich n'est guère plus riche ; la Pinacothèque royale n'en renferme que deux, *une chèvre malade soignée par deux servantes*, et un autre tableau représentant *un pâtre occupé à traire une chèvre entourée de quatre brebis.*

Dresde en compte trois : *Diogène* ; — *une Paysanne qui trait une chèvre* ; — *un Garçon avec son chien gardant du bétail.*

La galerie de Copenhague renferme un seul Karel.

Le Musée d'Amsterdam en est abondamment pourvu ; on y en compte six : *le Portrait de l'artiste*, celui de *Reinst*, le protecteur du peintre ; les *Cinq régents de la maison de correction*. En sujet d'animaux, on y voit *une chèvre dans un paysage allaitant un petit.* — *Des mulets chargés et empanachés, et leurs conducteurs.* — *Un Cavalier à la porte d'une hôtellerie.*

Au Musée de la Haye, il y a encore de Karel, *Une cascade d'Italie*, et un *Bœuf se frottant contre un poteau.*

La galerie de l'Hermitage de Saint-Pétersbourg, compte plusieurs compositions de Karel Dujardin ; la plus importante est *un troupeau de chèvres et de brebis.*

Le Musée de Berlin a aussi son échantillon de ce maître.

Les tableaux de Karel Dujardin ne sont pas, comme on le voit, très-nombreux dans les galeries publiques ; la nôtre est la plus riche en nombre et en qualité.

Voyons maintenant chez les amateurs.

La collection de sir Robert Peel renferme deux beaux tableaux de Karel, *une bergère* avec son fuseau, à côté d'elle un chien sur le devant, deux vaches, trois brebis, une chèvre.

Le second représente *des pâtres et du bétail* passant un gué.

Dans la galerie Bridgewater, on voit un tableau de ce maître ; ce sont *des mulets, d'autres animaux et des paysans passant un gué.*

Lord Ashburton possède dans sa collection deux tableaux peints par Karel ; le premier représente *un moulin à eau*, sept porcs, un âne et un homme puisant de l'eau à une source. Cette production fut payée 10,000 fr. en 1825.

Le second est *une contrée d'Italie* avec un artiste dessinant d'après nature ; trois vaches, et dans le lointain une voiture attelée de quatre chevaux. La forme de ce tableau est ronde ; il est daté de 1655, et passe pour une des plus charmantes œuvres du maître. Il avait orné la collection Talleyrand en 1817 ; il fut estimé 7,500 fr.

M. T. H. Hope possède à Londres, *une société de chasseurs à cheval*, composition riche, exécution fine et délicate.

Dans la collection privée de George IV, à Pall-Mall, il y a deux Karel. *Un pâtre assis*, un bœuf, un âne, une brebis et un agneau au repos. Telle est la composition du premier.

L'autre est un petit tableau ravissant qui représente *un garçon qui ramasse du fumier dont il charge son âne, accompagné d'un chien.* Il a été gravé à l'eau-forte par Watelet.

Donnons maintenant un aperçu des prix auxquels se sont élevés, dans les ventes publiques, les tableaux de Karel Dujardin : à la vente Julienne, en 1767, un petit tableau de Karel représentant *la vue d'une campagne*, un homme à terre, le dos appuyé sur un ballot, donne à manger à son chien ; il fut adjugé 801 livres.

M. le duc de Choiseul avait dans sa riche collection cinq Karel Dujardin. Le premier, *une paysanne gardant des vaches... un cavalier fait l'aumône à un garçon*, aujourd'hui au Louvre fut vendu 2,400 livres. — Un autre, dans lequel on voit *deux vaches et un garçon qui coupe une baguette à un arbre* fut adjugé pour 1,280 livres. — Le troisième, composé de *quatre figures un soldat à table, deux autres causant ensemble*. 2,401 liv.

Le quatrième est *le Passage du gué* : une femme, les jupons relevés, un homme monté sur un cheval blanc, des brebis, des boucs ; prix 2,000 livres. — Le dernier représente *un jeune pâtre jouant avec son chien, à côté un cheval et deux moutons.* Prix 997 livres 10 sous.

Blondel de Gagny possédait trois tableaux de Karel Dujardin, au nombre desquels se trouvait le fameux *Charlatan* que l'on admire au Musée du Louvre. A la vente de cet amateur survenue en 1776, cette magnifique composition fut adjugée pour 17,210 livres ; le second représentait *des moutons, des béliers et un vieillard* ; il n'atteignit que 1,000 livres ; le troisième, *un garçon ramassant du fumier*, le même qui orne la collection de George IV, fut adjugé pour 2,000 liv.

Randon de Boisset n'avait pas moins de sept tableaux de Karel dans sa galerie. Ils furent vendus, l'un dans l'autre, environ 3,500 fr.

Passons au siècle présent.

A la vente du cabinet Robit en 1801, nous trouvons deux Karel ; l'un représente *trois moutons, deux béliers, deux chèvres et un âne, et une belle vache.* Prix 902 fr. — Le second atteignit le prix de 1,925 fr., il représente *un garçon qui coupe une baguette.* A la vente de Choiseul, ce même tableau n'avait atteint que le prix de 1,280 livres.

M. de Solirene avait dans son cabinet *le Pâtre jouant avec son chien*, qui à sa vente, en 1812, atteignit 1,000 fr. ; à celle de M. de Choiseul, il n'avait été porté qu'à 997 livres.

A la vente Rouge, en 1818, il parut un beau Karel qui atteignit le prix de 10,200 fr. ; il représentait *un cavalier vêtu d'une cuirasse tenant un cheval blanc.*

Les deux tableaux de Karel qui se trouvaient à la vente de la duchesse de Berri, 1837, se vendirent, l'un 5,100 fr., *le Muletier, suivi d'une femme, dirigeant un troupeau.* — l'autre, 7,335 fr., *le Moulin* ; on y voit des villageois conduisant leurs bestiaux à l'abreuvoir.

Nous ne citerons de la vente du cardinal Fesch, survenue en 1845, que le tableau de Karel Dujardin, ayant pour titre *le Charlatan*, qui fut adjugé à M. Nathaniel de Rotschild pour 15,687 fr. Ce charlatan, dans son costume d'apparat, chante en s'accompagnant de la guitare ; derrière lui *il vero pulcinello* ; divers badauds, filles et garçons, complètent cette composition spirituelle.

Karel Dujardin a signé ses eaux fortes et souvent ses tableaux, comme nous l'indiquons ici. AD.

K·DU·IARDIN·fe.

K·DV·IARDIN·fe
1659



École Hollandaise *Volatiles, Gibier*

MELCHIOR DE HONDECOETER

NÉ EN 1636 — MORT EN 1695



« Presque tous les tableaux de ce maître sont d'*oiseaux*, » dit le bon Descamps, dans ce style qui n'appartient qu'à lui. En effet, Melchior de Hondecoeter a été en peinture un fort habile homme sans sortir du poulailler, et pour illustrer son nom, il lui a suffi de peindre sur le fait, soit les drames sanglants, soit les paisibles spectacles de la basse-cour : la poule conduisant ses poussins à la picorée, la cane donnant à ses petits leur première leçon de natation, le coq superbe qui compte du regard son sérail, et le paon

Qui se pavade, qui deploie
Une si riche queue et qui semble à nos yeux
La boutique d'un lapidaire ;

et ces combats mémorables où, pour une Hélène au beau plumage, deux rivaux s'entre-déchirent, en attendant *l'ongle du vautour*. Hondecoeter n'a guère mis en scène d'autres héros, et cependant, il s'est acquis une gloire plus sûre que celle de bien des artistes boursouflés qui ont raconté la lutte des Titans et des dieux. C'est qu'il a peint à ravir *la gent qui porte crête*, et qu'il a su nous y intéresser, à force de vérité pittoresque, de grâce rustique, de couleur et d'esprit.

Je ne rechercherai pas si Melchior, qui naquit à Utrecht en 1636, était, comme on l'assure, issu d'une

maison d'ancienne noblesse; il sortait d'une famille de peintres, et ce titre-là nous suffit. Son grand-père, Gilles de Hondecoeter, avait peint des animaux et des paysages dans le style de Roland Savery; son père, Gisbrecht, avait joui aussi de quelque réputation dans la Hollande du nord; de plus, Melchior comptait, parmi ses ascendants dans la ligne maternelle, un des Vinkeboom et ce même Roland Savery dont nous venons de parler; enfin Hondecoeter avait un oncle, jeune encore, mais déjà célèbre, Jean-Baptiste Weenix. Melchior, dès ses premières années, n'entendit donc parler que de peinture, et il céda aisément aux influences qui l'entouraient de toutes parts. Son père, qui peignait des animaux et qui s'en acquittait à merveille, fut son premier maître. Malheureusement, Gisbrecht de Hondecoeter ne put achever l'éducation de son fils : il mourut en 1653. C'était trop tôt pour Melchior, qui n'avait encore que dix-sept ans. Mais celui-ci n'eut pas beaucoup de chemin à faire pour rencontrer un autre maître. Il alla trouver son oncle J.-B. Weenix, qui, dans la peinture d'animaux, était certainement un des plus habiles praticiens du temps. Weenix avait vu l'Italie, il connaissait les chefs-d'œuvre des époques glorieuses : mais, à côté des grands maîtres de l'art solennel, il étudia la simple nature. Il était content lorsqu'il avait savamment groupé dans un cadre, un faisan doré, une perdrix rouge, un beau chevreuil et la gibecière d'un chasseur. Melchior trouva dans J.-B. Weenix un excellent guide. Grâce à lui, tout en continuant à étudier l'animal vivant, il apprit à peindre du gibier mort; il suivit, mais sans servilité, la manière de son oncle. On a de lui des tableaux de chasse, des tables chargées d'oiseaux, de lapins et de lièvres, qui, pour l'heureuse expression des plumages, le rendu des fourrures, des moustaches et des bourres, l'imitation de la boîte à poudre et du carnier, ne sont pas au-dessous des meilleurs Weenix. Il faut croire que, placé à si bonne école, son talent se forma vite, et qu'il était depuis longtemps sûr de son pinceau lorsqu'il perdit son second maître, en 1660.

Mais avant cette époque, la vocation de Hondecoeter avait été mise à une rude épreuve. Il était d'une famille où l'on ne croyait pas qu'un peintre dût ignorer quelque chose. Son père avait eu le plus grand soin de son éducation; Hondecoeter s'était occupé de littérature et d'histoire, il avait étudié surtout les livres saints et même les livres de théologie et de controverse; en outre, il s'était exercé publiquement dans le maniement de la parole et il argumentait selon les bonnes méthodes. Ces dispositions à l'éloquence faillirent le perdre, ou du moins l'enlever à la peinture. On assure que, dans sa première jeunesse, il prononça, dans une église d'Utrecht, un prêche qui édifia grandement les auditeurs, et dont les bonnes gens du voisinage admirèrent beaucoup l'onction convaincante et la rhétorique. Peu s'en fallut que les amis et les parents de Melchior ne profitassent de ce succès pour persuader au jeune théologien qu'il était appelé à un grand avenir comme prédicateur, et il ne manqua pas de personnes sages qui lui conseillèrent sérieusement d'abandonner le chevalet pour la chaire.

Hondecoeter ferma l'oreille à ces donneurs de conseils. S'il aimait les homélies, il aimait encore mieux la peinture, et sans pousser plus avant ses études religieuses, qui n'avaient été pour lui que les tentations d'un esprit curieux, il reprit le pinceau, qu'il maniait mieux encore que la parole. Une autre circonstance l'éloigna à jamais de la profession dont on lui vantait si bien les douceurs. Il s'était marié, et, chose triste à dire, il avait fait un choix malheureux. Sa femme, dont le nom ne nous a pas été conservé, n'était pas digne de lui. A une humeur constamment grondeuse, elle ajoutait des défauts plus graves; en outre, elle avait fait entrer avec elle, dans la maison conjugale, deux sœurs, qui étaient aussi d'assez méchantes filles. Hondecoeter se montra patient et résigné pendant les premiers temps de cette malencontreuse union; mais peu à peu son logis, sans cesse troublé par les criailleries de ces mégères, lui devint intolérable, et bientôt le pauvre artiste n'eut qu'une idée en tête, celle de quitter sa maison le plus longtemps possible et d'aller chercher ailleurs un peu de sérénité, une heure d'oubli. Dès lors, les tavernes des environs le virent peut-être trop souvent assis devant leurs tables grossières, avec des compagnons moins tristes que lui; mais nous ne pouvons voir qu'un excès d'imagination dans le dire de certains biographes, et notamment de Descamps, qui ose écrire que Hondecoeter s'abandonna « à une crapule abominable. » Nous demandons pardon de transcrire de si vilains mots : c'est le style qu'emploie, en ses meilleurs jours, l'historiographe Descamps, membre de l'Académie des belles-lettres de Rouen.

Que Melchior ait éprouvé de grands ennuis dans sa maison si mal habitée, qu'il ait parfois essayé d'oublier ses peines, cela est assurément fort possible; mais ce qu'il comprit d'abord, c'est qu'un artiste doit chercher dans le travail ses consolations les plus efficaces. Hondecoeter ne cessa donc point d'être le plus laborieux des hommes, et son œuvre le dit assez.

Les meilleurs tableaux de Hondecoeter sont restés en Hollande, et ce sont les collections publiques de la Haye et d'Amsterdam qui renferment aujourd'hui ses morceaux les plus intéressants. Le dernier de ces musées montre avec orgueil un tableau dont la réputation est européenne. Faire le pèlerinage d'Amsterdam sans avoir admiré la *Plume flottante*, ce serait commettre un crime de lèse-peinture. Hondecoeter a peint ce morceau avec autant de soin que de bonheur. Dans un parc luxueusement décoré de beaux arbres et de fontaines jaillissantes, il a groupé, avec des oiseaux domestiques, des volatiles



UN COQ ET DES POULES EFFRAYÉS À LA VUE D'UN OISEAU DE PROIE

étrangers ou rares. À gauche, sur le premier plan, on reconnaît un pélican, une grue, un flamant et un casoar; à droite sont des canards et des oies de diverses familles; une pie fend l'air d'une aile rapide; enfin, une plume légère, impondérable, flotte à la surface d'une eau tranquille, et c'est ce détail qui a fait donner au tableau le nom sous lequel il est connu partout. Cette peinture, excellente dans son ensemble, n'est pas indigne de l'admiration qui l'a consacrée. Toutefois, elle est peut-être trop haute en couleurs, et les fonds surtout semblent avoir poussé au noir, accident fâcheux dont les œuvres de Hondecoeter nous ont montré plus d'un exemple; aussi n'hésitons-nous pas à dire que, sans quitter le musée d'Amsterdam, on y trouverait plusieurs tableaux de lui qui, moins célèbres que la *Plume flottante*, pourraient être préférés par les vrais connaisseurs. La *Pie philosophe*, la *Villa*, et, mieux encore, le cadre modeste où l'artiste, délaissant un instant son genre habituel, a réuni des lézards, des papillons et des moineaux au milieu d'arbustes et de plantes à larges feuilles, sont des Hondecoeter de la plus admirable qualité, soit pour la franchise du détail, soit pour la largeur magistrale du faire et l'accent de la couleur.

Au musée de la Haye, les curieux trouveront aussi plus d'un Hondecoeter digne d'étude. Dans un des

tableaux qu'on y conserve, l'artiste s'est amusé à faire jouer une scène de la comédie humaine à ses héros ordinaires; et, comme l'aurait imaginé un fabuliste de profession, il a montré un geai dépouillé des plumes d'emprunt dont il s'était vaniteusement paré.

Il est beaucoup de geais à deux pieds comme lui
Qui se parent souvent des dépouilles d'autrui.

C'est encore là un beau tableau, bien qu'il soit un peu noir en certaines parties. Hondecoeter nous paraît avoir été plus heureux dans une autre toile où il a groupé, comme le dit le catalogue, *différents oiseaux*. Il semble qu'il ait voulu en cette occasion prouver de quels prodiges il était capable dans la touche des divers plumages, et l'effet qu'il a obtenu est en vérité surprenant. On ne trouverait l'équivalent de cette légèreté et de cette coloration ni dans Gryff, ni dans les deux Weenix, ni dans aucun des maîtres qui ont essayé de peindre les oiseaux, à l'exception pourtant de Jacomo Victor. Il est vrai qu'avant de réussir si bien dans la représentation de l'animal, Hondecoeter avait fait une longue étude, non-seulement de ses formes extérieures, mais de ses mœurs, de ses habitudes, de sa vie. Son atelier était devenu une ménagerie, ou, pour parler plus exactement, une volière. Il avait fait particulièrement l'éducation d'un beau coq, qui semblait comprendre la parole ou le geste du maître, et qui, au moindre signe, venait se placer près du chevalet, et poser, souvent dans des attitudes très-fatigantes, pendant des heures entières.

Ainsi, ce qu'on peut deviner de l'existence laborieuse de Hondecoeter ne s'accorde pas tout à fait avec ce qu'en racontent les biographes. Il est donc difficile d'admettre que ce soient « les remords et les excès » qui aient terminé ses jours, le 3 avril 1695. Et d'ailleurs, quand la tradition dirait vrai, ne faut-il pas pardonner quelque chose à un artiste qui a eu une méchante femme, surtout quand cet artiste a su, comme Melchior de Hondecoeter, élever aux honneurs d'une peinture aussi belle les humbles créatures qui, par les concerts si variés de leurs chants et leurs couleurs, prêtent tant de charme à la vie rustique?

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Nos recherches sur les œuvres principales de Hondecoeter se réduisent aux renseignements suivants.

MUSÉE DU LOUVRE. — *Des Oiseaux dans un parc*, tableau acheté, en 1816, pour 625 francs.

MUSÉE DE ROUEN. — *Réunion d'animaux étrangers.*

MUSÉE DE MONTPELLIER. — *Une Poule blanche et ses poussins.*

LYON. — *Une Basse-Cour* de toute beauté. Elle appartient à M. Mounier.

ANGLETERRE. NATIONAL GALERY. — *Volatiles domestiques.*

GALERIE BRIDGEWATER. — *Volailles et autres oiseaux.* Gravé dans la galerie de Stafford.

CABINET DU COMTE DE DERBY. — *Aigles et Moutons.*

CABINET DE M. LABOUCHERE. — *Des oiseaux.*

MUSÉE D'AMSTERDAM. — *Animaux et plantes*, les *Oiseaux morts*, la *Pie philosophe*, la *Ville*, *Combat d'oiseaux*, la *Mare aux canards*, la *Ménagerie*, la *Poule effrayée*, la *Plume flottante*.

MUSÉE DE LA HAYE. — *La Ménagerie de Guillaume III*, le *Corbeau* (c'est plutôt le Geai) *dépouillé des plumes dont il s'était paré*; *Différents oiseaux*; un autre tableau.

BRUXELLES. CABINET DU DUC D'ARENBERG. — *La Poule blanche.* Gravé par J.-B. Tetar van Elven.

MUSÉE DE MUNICH. — *Combat entre un Coq et un Coq d'Inde*; *un Coq d'Inde*, *un Coq et une Poule blanche.*

MUSÉE DE DRESDE. — *Un Coq et des Poules effrayés à la vue d'un oiseau de proie.*

GALERIE DU PRINCE DE LEUCHTENBERG. — *Une Poule entourée de ses poussins, alarmée de l'approche d'un Dindon*; *deux Coqs et deux Poules.*

SAINT-PÉTERSBOURG. — *Combat d'un Coq et d'un Dindon.*

Voici les prix de ventes que nous fournit le *Trésor de la curiosité*:

VENTE SYBRAND FEITAMA. Amsterdam. 1758. — *Un Aigle tenant un Lièvre sous sa griffe et un Lereau dans son bec.* Dessin à la plume, 23 florins.

VENTE JULLIENNE. 1767. — Des *Oiseaux morts.* Dessin à la plume, 73 livres.

VENTE BRAAMCAMP. Amsterdam. 1771. — *Un Paysage sur le devant duquel est un Chien couché devant un tronc d'arbre*; *plus loin, un Bouc, une Chèvre, etc.* 1,350 florins.

VENTE VAN DER MARCK. Amsterdam. 1773. — *Des Oiseaux*, un coq et cinq poussins, deux pigeons, etc. 296 florins.

VENTE NEUHOFF. Amsterdam. 1777. — *Paysage où l'on voit, près d'un tronçon de colonne, une Poule sur ses pattes et une autre accroupie, etc.* 550 florins.

Deux Canes auprès d'une mare dans laquelle nagent des canetons. 500 florins.

VENTE CARON. 1780. — *Gibier, Volailles et Fruits.* 180 liv.

VENTE HELSLEUTER. 1802. — *Une Basse-Cour.* 1,400 fr.

VENTE VAN DER PUT. Rotterdam. 1808. — *Paysage avec Canards, Oies et Pigeons.* 115 florins. — *Belle Poule blanche avec ses poussins, perchée sur une branche.* 100 florins.

VENTE STEVENS. 1847. — *Oiseaux de basse-cour.* 500 fr.

M. D. Hondecoeter



École Hollandaise. *Scènes familières*

JEAN STEEN

NÉ EN 1636. — MORT EN 1689



Houbraken, qui fut un peu le contemporain de Jean Steen, nous le représente comme un franc buveur et rapporte, au sujet de ce maître, une infinité de débauches et de traits plaisants qui lui ont fait dans l'histoire la réputation d'un parfait ivrogne et d'un bouffon. Tous ceux qui ont parlé de Jean Steen, depuis Houbraken, n'ont pas manqué de raconter, d'après ce biographe, les facéties du célèbre peintre, si bien qu'elles sont devenues proverbiales, surtout en Hollande. Mais faute d'avoir étudié avec soin l'œuvre de Steen, et grâce à l'habitude qu'ont presque tous les faiseurs de livres de se copier les uns les autres, sans se discuter, les historiens nous ont donné une fausse idée du peintre hollandais, en le faisant passer pour un homme qui ne savait que boire et bouffonner. Ils se sont trop occupés de ce qui s'était passé dans son ménage et n'ont pas assez vu ce qui se passait dans son esprit.

Il est bien vrai, sans doute, que Jean Steen vécut au cabaret et finit même par en faire un de sa propre maison; toutefois ce côté de sa vie ne doit pas nous empêcher d'apercevoir l'autre, et de convenir que tout viveur qu'il était, Jean Steen fut un philosophe, un observateur profond et plein de malice, un esprit vif,

délié, pouvant s'élever sans effort jusqu'à la conception de l'élégance, un bon comique enfin, habile à saisir les caractères, à en démêler les nuances, et à châtier les ridicules humains non pas avec amertume, mais gaiement, comme il sied à un homme qui se moque des grandes et des petites misères de la vie.

Parmi les nombreuses notices d'Arnold Houbraken, la plupart sans intérêt, sans détails et sans couleur, la vie de Jean Steen est remarquable; l'on sent que cet écrivain, quoique plus jeune que Jean Steen de vingt-quatre ans, a connu l'homme dont il parle et tient de bonne source les éléments de sa biographie. Il nous apprend que Steen était de Leyde, le contemporain de Miéris et son ami. Il eut pour maître Jean Van Goyen, et il fit sous ce peintre de grands progrès. En même temps qu'il s'en faisait admirer par la rapidité avec laquelle ses talents pour la peinture se développaient, il s'insinuait dans ses bonnes grâces, et insensiblement Van Goyen prit tant de goût pour ses manières qu'il lui donna une entière liberté chez lui et l'y laissa vivre dans la plus intime familiarité. Van Goyen avait une fille du nom de Marguerite, indolente et naïve personne, que les continuelles plaisanteries de Jean Steen amusaient beaucoup et qui ne lui était pas indifférente. Steen eut pour elle de la tendresse : elle y répondit, et bientôt, sans que Van Goyen se fût douté de rien, elle se trouva dans une situation que le mariage seul pouvait légitimer. Elle en parla au jeune peintre, et tous deux convinrent de s'épouser, si leurs parents y donnaient les mains. Ce fut naturellement Jean Steen qui se chargea de la commission. Lorsqu'il avait achevé son travail d'atelier, il était dans l'usage d'aller boire de la bière le soir avec Van Goyen. Un jour que le bonhomme était d'assez belle humeur, Jean Steen l'aborde doucement, non sans avoir tourné quelque temps autour de lui. « J'ai, dit-il, des nouvelles à vous apprendre, qui vous surprendront autant que si vous entendiez gronder le tonnerre à Cologne. Votre fille.... puisqu'il faut le dire, est sur le point de vous donner un héritier... j'y suis bien pour quelque chose; mais si vous ne me trouvez pas indigne d'être votre gendre, je serai très-honoré de le devenir et ainsi tout s'arrangera. » Van Goyen, fort surpris en effet, ne laissa pas de comprendre toute la force d'un tel argument, et que sa résistance ne ferait qu'aggraver les faits accomplis. Il se prêta donc de bonne grâce à la proposition de Jean Steen. Mais celui-ci ne trouva pas la même facilité chez son père Havik Jean Steen. C'était un brasseur établi à Delft. Esprit positif, moins sensible au pouvoir de l'amour qu'à la valeur des espèces, il eut beaucoup de peine à consentir que son fils se mariât dans un âge où il n'était pas en état de soutenir une famille par son travail. Cependant, après s'être fait longtemps prier, il céda aux pressantes sollicitations de Jean, donna enfin son consentement au mariage, leva une brasserie à Delft et y établit les nouveaux époux, avec un capital de 10,000 florins. Steen se voyant par devers lui de l'argent comptant, trouva naturel de le dépenser, et ne songea plus qu'à mener joyeuse vie, et, de son côté, Marguerite, nonchalante par tempérament, ne prit soin ni de son ménage ni de son comptoir.

Je laisse à penser la vie
Que firent nos deux amis...

On conçoit aisément que des affaires menées par deux sujets de cette espèce ne purent subsister longtemps en bon état. « Marguerite, dit Campo Weyerman, ne tenait aucun livre de compte. Toute la bière qu'on prenait à crédit dans la maison, était inscrite à la craie sur une ardoise ou sur une planche de bois. Or il advint un jour qu'étant accusé d'avoir fraudé les droits de l'octroi, Jean Steen fut sommé par le commis de la régie de montrer ses livres. On apporta l'ardoise; mais personne n'y pouvait rien comprendre, pas même Marguerite Steen, qui avait tout mêlé, et qui était dans l'usage de ne plus penser à ce qu'elle avait écrit. La régie exigea néanmoins une forte amende; mais comme la brasserie était à la veille d'une déconfiture, Jean Steen en prit occasion de rire à cœur joie, en rappelant aux commis que là où il n'y a rien, le diable perd ses droits et le roi aussi. »

Le peintre-brasseur allait être forcé de fermer sa maison, quand son père vint à son secours; mais la ruine de Jean Steen n'en fut que retardée. Marguerite avoua un matin à son joyeux époux qu'il n'avait plus décidément dans sa cave ni bière ni futailles, et qu'à peine y restait-il assez de grain pour faire un gâteau de Deventer. C'en était fait : Jean Steen vit tomber pour la seconde fois sa brasserie d'un œil tranquille. Il fut

même le premier à plaisanter sur son désastre. Après tout, se dit-il, voilà un tableau tout fait; et se souvenant qu'il était peintre, Jean Steen se mit à l'œuvre et composa un tableau plein d'esprit, précisément avec les images du désordre de sa maison. On y voit une chambre où tout est en désarroi. Les meubles sont renversés, le chien barbotte dans le pot, le chat emporte le lard, les enfants sont culbutés par terre, et la mère, assise



LE VERT GALANT.

dans un fauteuil, regarde ce beau spectacle d'un air calme, tandis que Jean Steen tient philosophiquement un verre à la main.

Ce fut le premier tableau de l'artiste, et qu'il ait pris pour sujet, lui peintre familier, la scène qui se passait sous ses yeux, il ne faut pas s'en étonner. Ceux qui ont le génie de l'observation regardent d'abord autour d'eux. Mais c'est par une grande erreur que tous les biographes ont dit de Jean Steen qu'il s'était peint dans ses ouvrages, que presque tous ses tableaux ne représentaient que des scènes de cabaret, des farces grossières, des tabagies pleines de gens avinés. Rien n'est moins exact, et l'œuvre du peintre est là pour en témoigner.

Jean Steen a toujours laissé voir sa malice dans ses tableaux, mais c'est par exception qu'il y a peint les habitudes de sa vie. Quand donc cessera la manie de copier sans examen les livres déjà faits? De nos jours même, c'est-à-dire dans un temps où l'esprit critique s'est développé et s'exerce mieux que jamais, nous voyons cette faute se produire dans des livres estimables et très-recherchés des amateurs. Par exemple, dans le *Catalogue* de Smith, si soigné et d'ailleurs si précieux pour ce qui touche à la description des tableaux de chaque maître, l'auteur, répétant ce qu'ont dit successivement les biographes, ne manque pas de faire observer que Jean Steen a été le peintre de ses propres mœurs et du monde où il a vécu. Et ce qu'il y a de plus surprenant, c'est qu'à la suite de cette notice préliminaire, se déroule le long catalogue des peintures connues de Jean Steen, et que sur les trois cents et tant de compositions qui s'y trouvent décrites, il n'y en a pas plus d'une trentaine qui aient pour sujet l'ivrognerie et pour théâtre le cabaret. L'œuvre du maître roule presque tout entier sur la vie humaine, j'entends la vie considérée au point de vue comique, par le côté qui amuse les philosophes ou les fait sourire.

Aussi un autre écrivain moderne, M. Immerzeel[1], remarquant sans doute que les ouvrages de Jean Steen avaient assez peu de rapport avec les circonstances de sa vie, telle que la racontent Houbraken et Campo Weyerman, M. Immerzeel, disons-nous, a pris le parti de contester résolument les assertions des historiens de son pays, sans en donner d'autre raison que cet impossible contraste entre les habitudes d'un débauché, et des tableaux si fins, parfois même si élégants. Mais comment nier des faits qui sont affirmés à plusieurs reprises et racontés avec détail par un contemporain de Jean Steen, alors qu'une telle dénégation demeure sans preuve et ne repose absolument que sur une présomption très-contestable elle-même? Est-il inadmissible, en effet, qu'un buveur de profession ait de la finesse dans l'esprit, de la délicatesse dans le sentiment et le talent d'observer? Et si le génie même ne fut pas toujours incompatible avec le triste penchant à l'ivresse, que devient l'observation de M. Immerzeel, opposée à l'autorité d'un biographe qui, depuis plus d'un siècle, n'a pas été contredit, au moins sur ce point?

Oui, Jean Steen fut un joyeux buveur qui prit la vie en riant, non pas de ce gros rire qui n'est que la gaieté des sots, mais de ce rire fin, intelligent et un peu sardonique qui est l'enjouement des philosophes. Il passa son existence à observer les hommes pour son amusement et à peindre pour le leur. Personne n'eut une jovialité plus communicative; aussi est-il impossible de regarder un de ses tableaux et de ne pas se sentir le cœur dilaté. Cette *dive bouteille* qu'il avait toujours à côté de lui, et qui entretenait sans doute son humeur rabelaisienne, il s'en moqua le premier, tout en ne cessant de la vider et de la remplir. Et il est remarquable que lorsqu'il lui arrivait de représenter des gens ivres, il ne manquait pas de railler leur ivresse, et il semblait ainsi conseiller la tempérance, le verre à la main. J'en pourrais citer pour exemple le célèbre tableau qui se voit en Angleterre dans la collection William Beckford, et qui a pour titre : *les Effets de l'intempérance*. L'artiste s'y est peint lui-même avec son intéressante et jolie épouse, dans l'état d'assoupissement qui suit les trop fréquentes libations. Celle-ci, vêtue d'un casaquin rouge bordé d'hermine, sur un jupon de soie, est assise au centre de l'appartement, comme il sied à la maîtresse du logis. Pendant que les époux sommeillent, c'est à qui profitera de leur ivresse. Les enfants fouillent dans la poche de leur mère, et déjà un petit garçon en a retiré une pièce de monnaie qu'il montre la main haute, d'un air triomphant; un autre a médité de casser vaillamment un verre, et il va le faire voler en éclats. Le domestique de la maison se hâte de mettre à profit un moment aussi favorable pour déclarer son ardeur à une jeune servante et la séduire, en lui glissant dans la main de l'argent, que sans doute il a volé aussi. Le chien se précipite sur un pâté; le chat brise un vase en porcelaine de Chine, en voulant sauter sur une cage qui renferme un oiseau; le singe se divertit avec des parchemins et des livres; par terre sont jetés pêle-mêle des plats d'argent, des verres en pièces, un violon, une bible, une assiette de porcelaine, et comme si les éléments eux-mêmes devaient s'en mêler, le feu consume une oie qui est à la broche.

Jean Steen a traité ce sujet à plusieurs reprises, et l'on en trouve une variante parmi les précieux tableaux de

[1] *De levens en werken der hollandsche en vlaamsche Kunstschilders*... Amsterdam, 1842.

la collection du duc de Wellington à Apsley-House. Le singe, cette fois, joue avec l'horloge comme pour montrer qu'il n'y a pas d'heure pour les heureux, dit M. Waagen. Mais une telle leçon donnée aux ivrognes n'a rien de pédantesque, grâce à la bonne humeur avec laquelle le peintre s'est exécuté lui-même. Jean Steen, en homme d'esprit qui veut rester amusant, fustige sur son propre dos les travers et les ridicules humains.



VILLEVIEILLE DEL. L. DUJARDIN S.

LA PERRUCHE.

Quand il eut été ruiné comme brasseur, le pauvre peintre se fit cabaretier. C'était en 1669. Le vieux Havik Jean étant venu à mourir, Jean Steen hérita d'une maison à Leyde; ce qui le détermina à quitter la ville de Delft pour aller s'établir sous le toit paternel, et c'est là qu'il ouvrit son cabaret. Il mit un bouchon à sa porte, et, comme s'il eût voulu se réconcilier avec ses créanciers, il peignit en guise d'enseigne un tableau représentant *la Paix tenant un rameau d'olivier*. Malheureusement il était lui-même sa meilleure pratique, suivant le mot d'Houbraken; il ne réussit pas mieux dans cette nouvelle profession que dans celle de brasseur. Ce n'est pas

qu'il n'eût toute la gaîté, tout l'entrain qui peuvent achalander un cabaret; mais il est probable qu'il savait mieux faire boire ses pratiques que les faire payer. La plupart de ceux qui fréquentaient sa maison étaient des peintres aussi gueux que lui-même. François Miéris, Ary de Vos, Quiering, Brackelenkamp et Jean Lievens, étaient des habitués, qui venaient le jour et la nuit, car il ne fermait jamais sa porte, pour faire voir qu'il avait l'esprit tranquille, et aussi parce qu'ayant peu de chose à perdre, il pouvait rire à la barbe des voleurs. Sa cave se trouvant bientôt vide, il se vit contraint de fermer boutique et d'ôter son enseigne. Dans cette extrémité, le peintre vint au secours du cabaretier. Le marchand de vin ne voulant plus faire de crédit, Steen lui fit présenter un petit tableau — tout le monde aime la peinture en Hollande — le marchand envoya une pièce de vin en échange. L'enseigne reparut, les amis de Steen se rassemblèrent pour entendre ses facétieux récits, et la bande des peintres qui avait déguerpi, s'empressa de revenir, bien décidée à ne quitter la place que lorsqu'il n'y aurait plus une goutte de liquide dans les canettes de maître Jean. Mais le tonneau ne dura pas longtemps, et, cette fois, il fallut fermer le cabaret pour toujours.

Campo Weyerman, écrivain facétieux, qui a recherché le mordant de l'expression au prix de la plus grossière trivialité, s'est étendu sur la vie de Jean Steen et y a raconté en détail une foule d'anecdotes semées de plaisanteries au gros sel, dont le piquant consiste surtout dans le langage du cru. Ce qu'il y a de plaisant, c'est qu'après avoir usé et abusé lui-même de la facétie, il accuse son prédécesseur Houbraken d'avoir puisé ses contes sur Jean Steen dans l'Almanach de Liége, et d'avoir débité au sujet de je ne sais quelle fourniture de pain faite à la famille de ce peintre une historiette *aussi sèche que le biscuit de mer sous la ligne, et aussi vraisemblable que les voyages de Pinto.* Ces critiques n'ont pas empêché Campo Weyerman d'être lui-même très-prodigue d'anecdotes. « Une petite histoire, dit-il, fera voir que la cuisine « et la cave de Jean Steen n'étaient pas aussi abondamment pourvues que les hôtels sur le quai de l'Y ou « le *Lion d'Or*, à La Haye. Une fois, vers minuit, le fameux Jean Lievens (élève et ami de Rembrandt), « vint frapper à la porte du château de Jean Steen, et la porte n'étant fermée qu'au loquet, selon l'usage, « il entra sans façon. — Qui est là? demanda Jean Steen réveillé en sursaut. — C'est moi, cher frère, dit « Lievens, je viens vous apporter une couple de petits poulets aussi gras que la bière forte de Brunswick, « aussi blancs que le blanc de coquille, et aussi tendres que les cuisses d'un faisan. — Sont-ils rôtis? demanda « Steen. — Non pas, roi de l'univers, reprit Lievens, ils sont crus; mais j'ai résidé dans différents cours et « j'y ai appris à faire la cuisine. Je vous prie donc de vous lever et je vous servirai un plat de ma façon. « Jean se leva, alluma sa lampe, et appelant Corneille son fils aîné, qui était son garçon d'auberge, il lui « ordonna de tout préparer pour le repas. Mais il manquait bien des ingrédients aux plaisirs mondains de « nos deux peintres, qui regrettaient surtout l'absence du vin et du tabac. Malgré la répugnance de Corneille « pour demander du crédit, Steen l'envoya chez le marchand de vin Gorkens, le prier une dernière fois « d'avancer quelques canettes de vin qu'on lui paierait convenablement en peintures. « Cela fait, ajouta le « père, vous irez chez Gérard Van der Laan et lui demanderez un demi-sou de tabac en feuilles joint à une « couple de petites pipes, et vous jurerez par mon nom que ma reconnaissance sera éternelle. » Tandis que « Corneille courait par la ville et allait réveiller les fournisseurs pour leur faire ces propositions, Jean « Lievens s'était mis à l'œuvre sans perdre un instant, avait plumé ses poulets et les avait placés sur un gril « estropié que l'on tenait enterré dans la poussière de tourbe pour le préserver de la rouille; de son côté, « Jean Steen avait préparé avec du poivre, de la moutarde, du vinaigre et du beurre une sauce pleine de « montant. Les volailles à peines cuites en dedans et roussies au dehors, nos deux confrères se mirent à les « dévorer avec un tel appétit, que le pauvre Corneille revenant tout essoufflé, avec sa provision de vin et de « tabac, ne trouva plus dans le plat de terre cuite qu'une tête et demie et trois pattes noires. Restaient à « consommer les canettes de vin toutes fraîches venues et le paquet de tabac, ce qui ne fut pas long; après « quoi Steen et Lievens allèrent prendre l'air hors de la Porte-aux-Vaches et se promenèrent en causant « morale, comme de vrais disciples de Pythagore. Mais Jean Steen paya cher l'insouciance avec laquelle,

[1] Nous devons au savoir et à l'obligeance de M. Kolloff, la version de ces divers passages de Campo Weyerman.

« comptant toujours sur la Providence d'en haut, il rentrait chez lui, laissant les portes fermées au loquet, selon « l'usage des petites villes de la Westphalie. Du temps qu'il dormait on lui enleva tous ses vêtements et ceux de « ses enfants, et pour comble les toiles et les panneaux qu'il était en train de peindre pour ses créanciers. « Le maître cabaretier, qui avait coutume de ne se réveiller qu'au bruit des enfants, restait couché ; mais voyant



LE VIEILLARD MALADE.

« que le silence de la maison se prolongeait : *Holà, mes drôles*, cria-t-il, *levez-vous enfin et faites du feu.* « Les enfants répondirent par le refus d'Adam, se plaignant qu'ils étaient nus et ne pouvaient trouver « leurs habits. Steen étendit la main pour saisir son haut-de-chausse; mais ses habits et toute sa garde-robe « avaient disparu. Il fallut envoyer un des petits Adamites chez le cuisinier Gommert Baus, qui prêta quelques « nippes, en attendant que Steen fit part de sa mésaventure au neveu Rynsburg, qui conduisit Jean le « dépouillé et ses poulets plumés dans un magasin de draps d'où le père et la lignée sortirent comme autant « de ces oiseaux du soleil baptisés par Pline du nom de *Phénix*. Le plus plaisant de l'histoire fut ce qui arriva

« à un médecin qui fréquentait aussi le cabaret de Steen et lui servait quelquefois de modèle pour ses tableaux. « Le frère de ce docteur avait la réputation d'un corsaire, et lui-même étant aussi riche qu'un chantre d'église « était homme à voler un peintre sans trop de scrupule, dans l'occasion. Les soupçons de Steen se portaient « sur notre chimiste, quand celui-ci vint précisément présenter au peintre ses compliments de condoléance « au sujet de la perte de ses habits et de ses tableaux. Steen, outré sans doute de tant d'hypocrisie, reçut « l'Esculape le couteau à la main. — Race de voleurs, lui cria-t-il, pirate! boucanier! tu viens voir si tu « peux emporter les coquilles, après avoir pris le jaune d'œuf!... » A cette apostrophe, le docteur effrayé « prit aussitôt la fuite, et quoiqu'il fût innocent, il laissa Jean Steen persuadé que le larcin avait été commis « par celui-là même qui était venu en témoigner tant de regrets. »

Au nombre des camarades de Jean Steen se trouvait un peintre célèbre, buveur émérite comme lui : c'était François Miéris. A voir ses petits tableaux précieusement finis et l'élégance de ses compositions, on n'eût jamais soupçonné, je crois, que Miéris passait sa vie à boire et à écouter les propos plaisants de Jean Steen. Celui-ci, par la supériorité de son intelligence, et par les amusantes saillies de sa verve intarissable, exerçait sur Miéris une irrésistible séduction. Le peintre des riches intérieurs, des peaux fines et des robes de soie, subissait, malgré lui, l'ascendant de Jean Steen, au point de le suivre au fond des tavernes et de s'y oublier avec lui les nuits entières. Cependant, bien qu'il fût complétement dominé par son ami, Miéris eut à son tour et sans le savoir peut-être, une influence décisive sur la manière de Steen; je ne veux pas dire sur sa manière de penser, mais sur sa manière de peindre. Cette influence se reconnaît souvent dans l'œuvre considérable du cabaretier-philosophe. Bien des fois on rencontre une *Collation hollandaise*, ou bien un *Jeu de trictrac*, traités avec soin, d'une touche suave et caressée comme celle de Miéris. Et ce faire précieux est alors en harmonie avec la distinction du sujet et les bonnes façons de tous les personnages du tableau. On n'y boit pas grossièrement et à même les cruchons, comme dans les tavernes d'Adrien Brauwer. Chacun fait sa partie naturellement et quelquefois avec grâce. Pas un accessoire ignoble ne vient déparer la bonne tenue du logis, et les détails de l'ameublement sont tous d'accord avec la politesse des convives ou des joueurs. Sur la cheminée, par exemple, figure un *Amour* en bronze; une guitare est suspendue à l'un des panneaux; ailleurs s'étale un beau paysage de style en son cadre d'ébène. La collation se compose de fruits agréables dont la seule vue réjouit : ce sont des huîtres ouvertes où la lumière fait briller des perles appétissantes, des raisins mûrs, de belles pêches dont l'épiderme cotonneuse rougit comme la joue d'une jeune fille, et enfin des citrons à demi pelés roulant leur zest en spirale d'or. Telle fut la réciproque influence qu'eurent l'un sur l'autre François Miéris et Jean Steen. Et il me souvient, à ce sujet, qu'étant au Musée d'Amsterdam, devant le joli tableau qu'on appelle la *Perruche*, un amateur vint, qui au premier coup d'œil prit ce Jean Steen pour un Miéris. Les personnages y sont élégamment vêtus et de fort bonne mine. Trois gentilshommes jouent au trictrac, l'épée au côté. Leur manteau court les attend sur le dossier du fauteuil, et une femme charmante négligemment habillée d'un jupon de soie, vue de dos et montrant avec sa nuque blonde la finesse de son profil perdu, lève le bras pour donner une friandise à sa perruche dont la cage en forme de lanterne est suspendue au plafond. Un enfant donne de la bouillie à son chat, et une matrone fait cuire sur un gril des émincés de veau que nos gentilshommes mangeront entre deux parties.

Mais Jean Steen, quand il s'abandonne à son humeur personnelle, est parfaitement reconnaissable à la vive gaieté de sa composition. Il est presque impossible de trouver un de ses tableaux où il n'y ait pas une intention de malice. Les proverbes populaires, il les traduit avec assez d'esprit pour en sauver la banalité et leur donner du piquant, par la tournure des personnages, par l'opportunité de leur geste et le rôle que chacun d'eux joue dans la comédie de la vie, suivant le caractère qui est propre à son âge, à son métier, à sa condition. Les médecins ont beaucoup occupé la verve caustique de Jean Steen. Les tourner en ridicule était d'ailleurs une habitude chez tous les beaux esprits du XVII[e] siècle. Pendant que Molière les drapait sur la scène française, Jean Steen se plaisait à les peindre dans tout le charlatanisme de leur gravité, dans toute la sévérité de leur costume, étudié pour l'effet. Un médecin tâte le pouls à une jeune personne assise près de son lit et en déshabillé; vêtu de noir, le chapeau pointu sur la tête et tenant ses deux gants dans une main, le docteur

semble interroger les pulsations du pouls, d'un air soucieux et capable; mais tandis qu'il cherche le secret du mal, la chambrière l'a déjà trouvé, comme l'indique son œil malin, et pour qu'on ne s'y méprenne, le peintre a posé sur le coin de la cheminée une petite statue de l'Amour vainqueur. Cette jolie composition



LES JOUEURS DE QUILLES.

est à La Haye où nous l'avons vue, ainsi que la *Jeune Femme malade*, autre tableau du même genre que la conquête avait fait entrer dans notre musée du Louvre, et qui en fut retiré en 1815 pour être rendu à la Hollande. Le médecin y reparaît avec le maintien habituel des hommes de sa profession, l'habit noir de rigueur. Par un privilége attaché sans doute à sa condition quasi sacerdotale, il garde son chapeau sur sa

tête, ce petit chapeau pointu que porte Sganarelle dans le *Médecin malgré lui*. Il est assis au chevet d'une jeune et jolie fille, aux bras ronds, au teint clair et pâli, qui paraît attendre la potion qu'on lui a préparée selon l'ordonnance du docteur. Celui-ci fait mine de regarder la potion qu'apporte une dame élégante, mais en réalité son regard éveillé se porte sur la gorge de la jolie Hollandaise, blonde, proprette et bien coiffée, qui baisse les yeux, charmée pourtant de laisser voir sa peau éclatante de blancheur, son petit nez retroussé et ses cheveux à la Ninon que recouvre à demi une sorte de béguin noir. N'était cette pointe de malice qui perce partout, et l'inconsistance de certaines parties dont l'exécution est très-négligée, ce tableau se prendrait pour un Miéris et même pour un Metzu.

On assure que ce dernier fut aussi lié avec Jean Steen, qui était comme lui originaire de la ville de Leyde. Il est certain que le goût de Gabriel Metzu se retrouve dans certaines peintures de son compatriote, par exemple dans *la Naissance de saint Jean* qui faisait partie de la collection Braamcomp en 1771, et fut vendue 1,210 florins. Il est également certain que Steen peignit le portrait de Metzu et celui de sa femme : ces deux portraits figurèrent à une vente faite à Paris sans nom de vendeur, en 1774. Mais qu'il y ait eu entre Steen et Metzu le même genre d'intimité qu'entre Steen et Miéris, cela n'est pas vraisemblable, eu égard au caractère de Gabriel Metzu et à ses habitudes rangées. Houbraken ne dit pas un mot de leur amitié, et il est pourtant probable que ce biographe connut personnellement l'amusant brasseur dont il raconte les facéties et dont il acheta plus d'un tableau. Du reste, sans entraîner au cabaret le peintre élégant et réglé des riches boudoirs hollandais, Jean Steen put le séduire par sa conversation. Car personne ne parlait mieux que lui de son art, et, sans en avoir appris les règles, il semblait les avoir devinées par la seule pénétration de son esprit. Ce qu'on peut dire hardiment, c'est que les grands principes qu'il a si bien observés dans ses petits tableaux, il n'avait pu les puiser, ni dans les conseils de Kimpfer, qui fut, dit-on, son premier maître, ni dans la fréquentation de son honnête beau-père Van Goyen, fort habile homme d'ailleurs.

Que de convenances intellectuelles ont échappé à la plupart des peintres de la Hollande, que Jean Steen a parfaitement senties ! Chez lui, chacun joue naïvement son personnage et demeure jusqu'au bout dans son caractère. Costume, maintien, physionomie, pantomime, tout contribue à la force de l'expression, tout concourt à l'unité de la figure. Le médecin conserve son importance doctorale; il est vêtu de noir de la tête aux pieds, il est grave des pieds à la tête. L'arracheur de dents ajoute une plume de coq au chapeau pointu du docteur, et donne un peu plus de profondeur aux plis de son front. Le paysan grivois s'y distingue du bourgeois égrillard. L'attitude du fiancé n'est pas tout à fait celle du jeune amoureux. Le geste du notaire indique ses fonctions et ses habitudes; le loustic du cabaret a sa manière de mouvoir les bras et d'ouvrir la bouche, et quant à l'ivrogne, il se trahit aux moindres détails de son accoutrement, aux moindres balancements de son corps. Ce n'est pas Jean Steen, enfin, qui aurait pu s'attirer cette apostrophe de Garrick. Le célèbre comédien, voyant un acteur contrefaire un homme ivre avec beaucoup de vérité par l'indécision du regard, par le désordre de ses traits et l'embarras de sa parole entrecoupée, lui disait, observant que le reste de la figure ne répondait pas à ces expressions : « *Mon ami, ta tête est véritablement ivre; mais tes pieds et tes jambes sont pleins de raison.* »

Dans un accès d'humeur contre les maîtres de l'école de Hollande, M. Paillot de Montabert, s'écrie : « Cet honnête homme en noir, que nous veut-il? que va-t-il faire? Voilà ce que l'on se demande en présence « d'un tableau hollandais; il est vrai que devant ceux de Jean Steen, on n'est pas dans le même incertitude. « Ses figures sont caractérisées. Il a porté à un très-haut degré la finesse, la vie et la précision des caractères; « mais combien de Jean Steen dans cette école[1]? » Avec toutes ces qualités, Jean Steen ne fit pas fortune, et ne fut guère plus heureux dans sa carrière de peintre que dans celle de cabaretier. Ses tableaux, si recherchés aujourd'hui, lui furent assez mal payés durant sa vie. On ne les trouvait alors, dit Descamps, que chez les marchands de vin. Lui, du reste, il s'inquiétait fort peu du prix de ses toiles, et n'avait ni le talent de les faire valoir, ni la volonté d'en prendre la peine. En toute occasion, il témoignait un mépris formel

[1] Paillot de Montabert : *Traité complet de la Peinture*, tome III, p. 185.

pour l'argent. Il lui arriva un jour de recevoir quelques pièces d'or pour prix d'un petit tableau. Sur-le-champ, sans écouter sa femme qui ne voulait pas lui laisser de l'or dans les mains, il va au cabaret, dépense une partie de ses pièces à boire et perd le reste au jeu. Sa femme, le voyant revenir content et de belle humeur, lui demande ce qu'il a fait de son argent « Je ne l'ai plus, dit Steen en riant, et ce qui est assez plaisant c'est que les compagnons qui me l'ont pris, croient certainement m'avoir dupé, tandis qu'ils sont dupes



LA DANSE DU CHIEN.

eux-mêmes. De toutes les pièces d'or que tu m'as vues aujourd'hui, il n'en est aucune qui ne soit légère de poids. Or je te laisse à imaginer la mine qu'ils feront demain, quand ils s'en seront aperçus. »

Légère de poids ! ce mot charmant, dans la circonstance, Jean Steen pouvait l'appliquer à la vie, à la sienne du moins. Rien ne lui pesait en effet, de cette existence passée à observer les hommes, à rire de leurs travers et à les peindre en buvant. S'il en faut juger par ses tableaux, on peut croire que pas un nuage de tristesse ne vint troubler la sérénité de son esprit. Ce n'est pas qu'il n'aperçût le côté décourageant des choses

d'ici-bas; mais il n'eut garde de s'abandonner au découragement, et inaccessible lui-même à la mélancolie il n'en donna pas la teinte à ses compositions. Il existe de lui un tableau célèbre qui est précisément la représentation de la vie humaine. Nous l'avons vu au musée de La Haye et nous ne pourrions nous abstenir d'en faire ici la description, si nous ne l'avions trouvée simple, frappante et brève dans le catalogue raisonné de cette précieuse galerie, dressé par M. Van Steengracht Van Oostkapelle, et rédigé en français. « Le sujet, dit ce connaisseur, semble indiquer les différentes périodes de l'existence. Sur le premier plan des enfants jouent avec un chat; plus loin, une femme est courtisée par un jeune homme; près du foyer, un vieillard est assis, tenant un enfant sur ses genoux: le vieillard et l'enfant s'amusent d'un perroquet. Une servante fait rôtir des huîtres; dans le fond plusieurs personnes boivent, fument et jouent. Un tableau suspendu derrière elles, représente une potence, comme pour indiquer la fin réservée à ceux qui se livrent aux excès du jeu et de la boisson. Une ouverture pratiquée dans le grenier laisse apercevoir un jeune homme couché nonchalamment, ayant une tête de mort à ses côtés et soufflant des bulles de savon; allusion consacrée, à la vanité et au néant de la vie. Un épais rideau qui occupe tout le haut du tableau, est suspendu au-dessus de ces divers personnages, et semble menacer de terminer, en tombant, toute cette scène des actions humaines[1]. » Je ne connais rien de plus ingénieux et de plus saisissant en peinture que l'idée, d'ailleurs si simple, de ce vaste rideau qui sur-le-champ fait comprendre que la scène représentée est la comédie de la vie.

Jean Steen eut six enfants de Marguerite Van Goyen, qui mourut avant lui; mais, comme s'il n'avait pas assez de cette progéniture, il s'avisa de se remarier avec une veuve qui avait elle-même deux enfants, Mariette Herkulens. Toute cette famille ne cessa de fournir au peintre ses modèles. Il se plaisait à les représenter dans le désordre de leurs vêtements et de leur chevelure et avec toute la vivacité de leurs jeux, en observant les nuances de l'âge, depuis l'extrême naïveté de la petite fille qui joue de la crécelle ou qui martyrise son chat, jusqu'à la gaieté comique du jeune garçon qui déjà se donne les allures des grandes personnes. Ses vieux parents figuraient aussi dans ses tableaux toutes les fois qu'il s'agissait de mettre en scène la vieillesse, de sorte qu'en vrai philosophe, Jean Steen observa la famille humaine sans sortir de sa propre famille. Il n'est pas jusqu'à son chien tacheté qui ne fût admis aux honneurs de la peinture et jugé digne de représenter à lui seul toute sa race. Les Hollandais ont un proverbe qui signifie : *Comme les vieux chantent, sifflent les jeunes*[2]. Voulant illustrer ce dicton, et caractériser les plaisirs de chaque âge, Jean Steen a fait le portrait de tous les siens dans un tableau qui se voit au musée de La Haye, et qui est d'autant plus précieux, que l'artiste lui-même s'y est peint entre ses deux femmes, Marguerite Van Goyen et Mariette Herkulens. Ces deux personnes étaient assez jolies l'une et l'autre, la première surtout, si l'on peut s'en rapporter au pinceau de leur mari, qui du reste n'était pas homme à les flatter ni à se flatter. Mariette Herkulens vendait au marché des têtes et des pieds de veau et de mouton cuits. L'union de Steen avec elle n'était pas précisément un mariage de raison. Aussi le pauvre peintre vit-il sa famille ainsi accrue tomber dans la plus profonde misère; mais il faut lui rendre cette justice, qu'il en témoigna peu de souci.

La *Saint-Nicolas* est, en Hollande comme partout, la fête des garçons, et l'on sait que ce jour-là les pères et mères sont dans l'usage de mettre dans les souliers des enfants toutes sortes de joujoux et de sucreries, en leur faisant croire que saint Nicolas est venu pendant la nuit jeter pour eux ces bonbons par la cheminée. Jean Steen a traité plusieurs fois ce sujet, et il est clair qu'en bon père de famille il a souvent fêté la Saint-Nicolas. A l'exception d'Hogarth et du moderne Wilkie, personne peut-être, n'a poussé aussi loin l'expression des sentiments humains, tels qu'ils éclatent dans la vie intime et familière. Quelle variété de physionomies! quelle justesse de caractère! Tandis que d'une fenêtre du fond, la grand'mère, jouant le rôle du saint, jette des friandises dans la cheminée, les enfants se précipitent pour ramasser les cadeaux que le bon saint

[1] *Les principaux tableaux du Musée royal à La Haye, gravés au trait avec leur description.* A La Haye, de l'Imprimerie du Gouvernement, 1829.

[2] *Zoo de ouden zongen, zoo piepen de jongen.*

leur envoie. Ils se pressent, se poussent, renversent les chaises, se roulent à terre. Une petite fille tend son tablier, l'œil plein d'espérance et de foi; un garçon, le chapeau à la main, demande l'aumône au bienheureux. Un nourrisson, les bras ouverts, semble réclamer sa part aussi, et la servante animant



LE BENEDICITÉ.

les compétiteurs de la voix et du geste semble dire : *Voilà ce que c'est que d'être bien sage!* Car on peut répéter au sujet de Jean Steen ce qu'en a dit sans exagération M. de Burtin, que non-seulement on voit très-bien ce que pense chacune de ses figures, mais on croit entendre ce qu'elle dit [1]. Le plus comique

[1] *Traité théorique et pratique des Connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux*, par François-Xavier de Burtin. Bruxelles, 1808, t. II. M. de Burtin décrit cette fête de Saint-Nicolas, comme ayant fait partie de sa collection.

personnage de la composition, est un garçon de neuf à dix ans, qui nonchalamment appuyé contre la cheminée, sourit, d'un air entendu et supérieur, à l'innocence de ses jeunes frères et semble tout fier de savoir que saint Nicolas n'est pour rien dans cette affaire. Il est vraiment bien difficile de mieux observer le jeu des physionomies, de les mieux rendre, et s'il fallait chercher parmi les maîtres de l'école française celui qui pour ces sortes d'expressions a égalé Jean Steen, on ne trouverait guère que Chardin. Aussi le Hollendais s'est-il assuré par là une celébrité durable. « Tant qu'il y aura de l'expression dans vos tableaux, écrivait « le pape Ganganelli (Clément XIV) à un peintre de ses amis, vous pourrez vous applaudir de vos ouvrages. « C'est là ce qui en fait l'essence et ce qui rend excusables bien des défauts qu'on ne passerait pas à un artiste « ordinaire. »

Houbraken rapporte qu'il possédait et conserva longtemps dans sa maison un tableau de Steen qui fut ensuite vendu au duc de Wolfenbuttel. La signature d'un contrat de mariage en était le sujet. Toutes les figures qui le composent ont des attitudes et font des gestes si naturels, si expressifs, que le spectateur s'imagine être présent à l'action et y jouer lui-même son rôle. Les deux beaux-pères, tout entiers à leurs prétentions respectives, s'expliquent avec vivacité au notaire, qui, la plume à la main et d'un air grave, les écoute avec attention. Le fiancé, transporté de colère, jette son chapeau par terre avec les présents de noce. Il hausse les épaules, lève les mains et regarde sa fiancée de manière à lui faire entendre qu'il ne prend aucune part à d'aussi grossiers calculs. Celle-ci en paraît touchée, et par un retour de tendresse elle jette sur son futur époux des yeux humides de reconnaissance et d'amour. Il faut l'avouer, dit Houbraken, ce tableau est admirable du côté de l'expression.

Au nombre des amis de Jean Steen était le chevalier Karel de Moor, célèbre peintre de Leyde. Dans les fréquentes visites qu'il rendait à son compatriote, il sut que Mariette Steen tourmentait depuis longtemps son mari pour avoir un portrait d'elle fait par lui. Steen promettait toujours et ne tenait jamais. Karel de Moor offrit à Mariette de lui faire la galanterie de ce portrait tant désiré. Celle-ci accepta avec joie et se fit peindre parée de ses plus beaux habits. Le tableau fini, Mariette le porta sur-le-champ à Jean Steen, qui le trouva fort à son gré. « Il y manque seulement quelque chose, dit-il, que je veux y ajouter. » Ayant pris alors sa palette et ses pinceaux, il peignit en quelques coups de brosse un grand panier rempli de têtes et de pieds de mouton, qu'il lui mit au bras. « Vous comprenez dit Steen, que sans ce panier, vous ne seriez pas reconnaissable. » La femme, aussi philosophe que son mari, ne put s'empêcher de rire de cette plaisanterie, et son portrait, ainsi complété, lui parut plus charmant que jamais.

Heureux les peintres qui ont brillé par l'expression, par l'esprit! Ceux-là sont bien sûrs de la renommée et d'en jouir longtemps. Si le nombre est fort restreint, des amateurs qui apprécient les qualités de la touche, les empâtements délicats, la finesse et le bonheur des tons, ce qui constitue, en un mot, le technique de l'art, en revanche, presque tous les hommes un peu éclairés sont en état de comprendre les intentions qu'un artiste a traduites par le pinceau, et sont jaloux de paraître au moins s'y intéresser. Ce n'est pas à dire pourtant que le tour ingénieux de la pensée puisse suppléer, en peinture, à la faiblesse de l'exécution; mais lorsque le procédé est suffisant, lorsqu'il est assez ferme pour satisfaire les yeux, il y a un grand avantage pour la popularité de l'artiste, à éveiller en nous des sentiments et des idées dont le succès est indépendant des préjugés d'école, des habitudes nationales ou locales. A remuer l'esprit humain, partout si semblable à lui-même, on gagne d'être goûté par les peuples les plus divers. Telle a été la fortune de Jean Steen, un des maîtres hollendais dont les ouvrages se paient aujourd'hui le plus cher. La Hollande et l'Angleterre surtout se disputent ses tableaux, qui du reste n'ont pas toujours besoin de l'indulgence que réclamerait pour eux la verve comique du peintre. En effet, s'il est inégal dans sa peinture, si parfois elle est mince, inconsistante et reprochable à cause de la sécheresse du faire, souvent aussi ses tableaux sont peints solidement et finis avec soin, dans le goût de Gabriel Metzu. Ils sont alors accentués par une touche spirituelle, et les teintes en sont claires, pleines de charme et de fraîcheur. Je ne sais s'il est vrai que les habitudes d'ivresse et de désordre auxquelles s'abandonnait Jean Steen, aient été cause de l'extrême négligence que l'on remarque dans certaines parties de ses tableaux, et j'en donnerai pour exemple: la *Jeune Femme malade*,

qui fut reprise au Louvre en 1815 et dont il est parlé plus haut, mais il est certain qu'il eut deux manières. Tantôt il était preste, lâché, trop brun dans l'ensemble, et sa couleur semblait rude et mal broyée; tantôt il peignait d'un ton clair, avec des empâtements exquis, dans le faire précieux de Miéris, mais plus spirituellement que ce maître. Il me souvient d'avoir longtemps regardé et admiré, sous ce rapport, une *Noce de campagne* que possède le musée d'Amsterdam; c'est un petit chef-d'œuvre aussi bien ménagé pour la lumière qu'un Van Ostade et aussi perlé d'exécution. Quelquefois Jean Steen est corsé, profond comme Pierre de Hooge, et sa peinture prouve ainsi combien la pratique est subordonnée à l'intelligence, et que l'esprit conduit le pinceau pour le moins autant que la main.

Comme ceux d'Ostade, les intérieurs de Jean Steen sont pris d'un point de vue élevé, de manière que les figures qui sont au fond de la chambre ne sont pas cachées par celles du premier plan. Ordinairement une seconde fenêtre s'ouvre au fond pour éclairer d'un jour spécial les figures éloignées qui font écho à la lumière principale. Le nombre des ustensiles y est moins grand que chez les autres peintres hollandais. Jean Steen avait trop d'esprit pour les multiplier outre mesure et inutilement. Aussi ne voit-on rien de superflu dans ses tableaux, et si le peintre veut bien y introduire quelques chaudrons, une poêle à frire, un pilon ou d'autres objets mobiliers, c'est uniquement pour rappeler les familiarités de la vie intérieure. A l'exemple de Metzu, Steen aime à peindre des tableaux embordurés pour garnir les murailles de ses *Collations*, de ses *Réunions joyeuses*, et ce qui est remarquable, c'est que jamais ces cadres ne renferment que des sujets nobles, des combats de cavalerie, des paysages héroïques et des scènes de la Fable, comme par exemple la rencontre des Centaures et des Lapithes.

Jean Steen mourut en 1689 à l'âge de cinquante-trois ans. Il laissait neuf enfants dont l'avenir ne l'inquiétait guère. Celui qu'il eut de sa seconde femme se nommait Thierry, et il exerça la sculpture à la cour d'un prince d'Allemagne. On ne sait rien des autres.

Ce peintre, qui ne peignit jamais pour l'unique plaisir de peindre, a eu l'insigne honneur d'être cité comme un maître des plus éminents par Joshué Reynolds. Et si sa renommée lui a si longtemps survécu, ce n'est pas seulement à cause des anecdotes plus ou moins plaisantes que les historiens hollandais ont racontées sur sa vie, c'est parce que ses tableaux remplis de raison et de malice, remarquables par l'expression, amusants par l'intention comique, font du plaisir à tous ceux qui, ne voulant pas désintéresser leur esprit dans l'admiration des œuvres d'art, demandent à la peinture autre chose que le rendu d'un tapis, l'exécution d'une robe de soie, ou la finesse d'un ton.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Jean Steen, le plus jovial et le plus spirituel, peut-être, des peintres hollandais, a traité tous les genres, scènes d'intérieurs grotesques ou bachiques, sujets de conversation, paysages, histoire et religion. On connaît de lui *la Continence de Scipion*, *Jésus prêchant dans le désert*, *les Noces de Cana*, etc., etc.; mais, disons-le, le sentiment comique de l'artiste perce dans ces compositions même.

Quoi qu'il en soit, les Musées nationaux et les amateurs recherchent avec un empressement bien justifié les ouvrages du célèbre Hollandais.

Le Louvre n'en a qu'un, mais il est d'une qualité supérieure, n'en déplaise à M. John Smith, qui ne le regarde pas comme un bon modèle du peintre, et aux experts du Musée qui, en 1816, l'estimèrent 800 fr. C'est un tableau qui vaut 30,000 fr. Il représente un *Banquet de paysans mêlé de danses*.

Le Belvédère a Vienne en compte deux : une *Noce de Paysans*, et un *Ménage hollandais*, tableau capital daté de 1563. Les figures ont un tiers de nature.

A la Pinacothèque de Munich, il y en a également deux. *la Querelle des Paysans*, et un *Médecin tâtant le pouls à une femme malade*.

La Galerie royale de Dresde n'en a qu'un : il représente une *Femme donnant à manger à son jeune enfant*.

Le Musée royal d'Amsterdam est très-riche en tableaux de ce maître : on y en compte jusqu'à 8, — *le Portrait de*

l'artiste, — *des Villageois revenant d'une fête*, — *une Récureuse*, — *le Boulanger*, — *un Charlatan*, — *la Fête de saint Nicolas*, tableau capital et d'une composition très-spirituelle, — *la Partie de trictrac*, et une *Noce campagnarde*.

A LA HAYE, six tableaux de Jean Steen : *la Famille du peintre*, — *Tableau de la Vie humaine*, — *un Médecin tâtant le pouls à une jeune fille*, — *un Dentiste*, — *une Ménagerie*, — enfin *un Médecin allant rendre visite à une malade*.

A L'ERMITAGE DE SAINT-PÉTERSBOURG : *la jeune Malade et le Médecin*.

AU MUSÉE ROYAL DE BERLIN : *une Scène familière*.

AU MUSÉE DE FRANCFORT : *l'intérieur d'une Chambre*, — *un Médecin panse un homme blessé*.

DANS LA GALERIE DE FLORENCE : *des Paysans à table sous une treille*, — et *le jeune Violoniste*.

Nous trouvons dans les Musées des départements de la France quelques beaux échantillons de Jean Steen :

A MONTPELLIER, *le Repos du Voyageur* et *une Scène familière*. Ils portent l'un et l'autre la signature du maître, et ils proviennent d'un legs fait au Musée de cette ville par M. Valedeau.

A NANTES : *des Buveurs à table*.

A ROUEN : *les Amours de Jean Steen*.

On trouve dans les collections particulières les plus belles pages de notre spirituel artiste.

A PARIS, CHEZ M. DELESSERT : *l'intérieur d'une Cuisine* et *la Saint-Nicolas*.

A LONDRES, CHEZ W. BECKFORD : *les Effets de l'Intempérance*. C'est une œuvre capitale de Jean Steen qui fut vendue, en 1823, chez M. Watson Taylor, 220 guinées (5,500 fr.).

Sir Robert Peel possédait dans sa collection un charmant tableau de Jean Steen, signé et daté de 1671, et vendu, en 1818, pour 7,710 fr. Il représente *la Leçon de Clavecin*.

DANS LA GALERIE DE BRIDGEWATER : *un Marchand de Poisson*.

COLLECTION LORD ASHBURTON : deux délicieux tableaux de ce maître, *un Cabaret*, composition de treize figures, y compris celle de Jean Steen levant son verre en riant ; et *le Jeu de Quilles*, que nous avons reproduit.

Il y a chez le duc de Wellington : *un Médecin tâtant le pouls à une jeune Fille*, et *les Effets de l'Intempérance*.

Chez M. T. H. Hope, deux J. Steen : *l'Homme débauché*, signé et daté de 1661, et *le Baptême*, pendant du précédent.

Dans la collection privée de George IV, à Pall Mall, encore deux compositions de notre spirituel artiste : *le Lever d'une jeune Fille*, tableau exquis sous tous les rapports, et *la Dispute au Cabaret*.

COLLECTION DE LORD NORTHWICK : *les Noces de Cana*.

M. le marquis de Bute possède, à Luton-House, deux tableaux de Jean Steen : *un Combat de Coqs*, et *Bethsabée*.

Ce n'est que tardivement que les tableaux de Jean Steen se sont produits dans les ventes publiques en France, où leur nombre n'a jamais été considérable.

VENTE GAIGNAT, 1768 : *un Intérieur Hollandais*. Prix, 448 fr.

VENTE DUC DE CHOISEUL, 1772 : *un Vieillard malade*, que nous avons reproduit, 811 fr. ; *l'Intérieur d'un Cabaret*, qui sert de tête de chapitre à cette monographie, 699 liv. 10 s.

VENTE PRINCE DE CONTI, 1777 : *une Femme ivre*, que l'on transporte dans une brouette, tandis qu'un petit garçon lui jette de l'eau avec une seringue ; 1,600 fr.

VENTE RANDON DE BOISSET, 1777 : *les Joueurs de Quilles*, que nous avons reproduits, 1,600 fr. — *La Leçon de Clavecin*, 1,200 liv. 6 s.

VENTE DE CALONNE, 1788 : *Danse de Paysans*, 2,122 fr. Ce tableau provenait du cabinet de M. de Montribloud.

VENTE DUC DE PRASLIN, 1793 : *la Leçon de Clavecin*, de la collection de Randon de Boisset, 1,310 fr.

VENTE ROBIT, 1801 : *la Danse du Chien*, que nous avons reproduite, 2,800 fr. Ce tableau provenait de la riche collection de M. Nogaret.

VENTE DE LANEAC, 1802 : *les Joueurs de Quilles*, du cabinet de Randon de Boisset, 2,900 fr. — *Les Fiançailles*, 1,720 fr.

VENTE VAN LEYDEN, 1804 : *la Fiancée précoce*, 1,980 fr.

VENTE LAPÉRIÈRE, 1817 : *le Médecin et sa jeune Malade*, 11,550 fr. Tableau admirable par le fini, la fermeté du pinceau et le brillant de la couleur. Il se compose de trois figures : la malade, sa mère et le médecin.

VENTE LE ROUGE, 1818 : *Noce de Village*, 1810 fr. — *la Danse de l'Œuf*, 3,010 fr. — *la Leçon de Clavecin*, 7,010 fr.

VENTE LAPÉRIÈRE, 1823 : *Scène familière*, 1,508 fr. — *le Concert comique*, 481 fr.

VENTE M. ÉRARD, 1832 : *la Noce de Village*, 4,904 fr. — *les Plaisirs de la Kermesse*, 1,880 fr.

VENTE DUC DE BERRY, 1837 : *les Noces de Cana*, 13,500 fr. Ce tableau a fait partie de la collection célèbre de *Van Leyden* ; il faisait les délices de la veuve douairière, à qui, chaque jour, il était présenté comme un spécifique puissant contre les idées de tristesse, d'ennui et de fin prochaine.

VENTE HÉRIS, 1841 : *l'Indisposition*, 5,600 fr. — *la Noce*, 2,800 fr.

VENTE COMTE PERREGAUX, 1841 : *la Servante au corsage rouge*, 9,950 fr.

VENTE PAUL PÉRIER, 1843 : *les Noces de Cana*, du duc de Berry, 16,501 fr.

VENTE VASSEROT, 1845 : *la Résistance*, — *l'Oiseau perdu*. Tableaux faisant pendant, vendus ensemble 2,250 fr.

VENTE MEFFRE, 1845 : *Fête des Seigneurs*, 6,700 fr.

VENTE CARDINAL FESCH, Rome, 1845 : *la joyeuse Collation*, 8,240 fr. — *La Sieste*, 12,051 fr. — Il semble que la création de ce dernier tableau soit un défi porté à Terburg, à Gerard Dow ou à Metzu, à raison du précieux fini et de la beauté du pinceau.

Les dessins de Jean Steen sont, comme ses peintures, remplis de verve et d'esprit. Nous en avons vu un ravissant de treize figures, au nombre desquelles est un petit garçon qui bat du tambour devant la porte d'une maison.

Jean Steen a signé la plupart de ses tableaux comme ci-dessous.

AR.



École Hollandaise. *Scènes familières, Intérieurs et Tavernes.*

JEAN LE DUCQ

NÉ EN [illegible] — MORT VERS [illegible]



Les historiens de l'art hollandais, qui ont quelquefois raconté avec tant de détails la biographie de peintres insignifiants, ne nous ont donné sur Jean Le Ducq que des renseignements incomplets et contradictoires. Ce spirituel artiste eût mérité d'être étudié de plus près, car son pinceau est plein de délicatesse et de fermeté; les figures de soldats qu'il groupe dans ses corps de garde ont de la tournure, du caractère et de la vie, et, lorsqu'il s'est essayé dans la gravure, Le Ducq a montré qu'il était parfaitement organisé pour y réussir. Mais les écrivains qui nous servent de guide ont souvent manqué d'attention ou de critique; ils paraissent avoir confondu avec Jean Le Ducq un peintre qui porta le même nom et vécut à la même époque; en outre, notre artiste a presque toujours négligé de signer et de dater ses œuvres, du moins ses peintures; si bien que la notice que nous avons à faire aujourd'hui est toute hérissée d'obstacles et de broussailles, et que nous ne saurions répondre de suivre le bon chemin.

Jean Le Ducq — et ce point-là n'est pas discuté — est né à la Haye en 1636. On a supposé qu'il était le

fils d'un certain Jacob Duc ou Duck, qui, dès 1626, travaillait à Utrecht, et qui vivait encore en 1664, ainsi qu'on le sait par la date d'une gravure qui porte ses initiales. Mais la recherche de la paternité, douteuse toujours, l'est ici plus qu'à l'ordinaire, puisqu'à l'époque où Jean Le Ducq prenait naissance à La Haye, le peintre Jacob demeurait encore à Utrecht. D'ailleurs, les fils ont assez l'habitude de porter le nom de leur père, et ici les noms sont différents [1]. Nous n'avons donc aucune donnée certaine sur la famille de Jean Le Ducq.

En ce qui concerne son maître, les affirmations des biographes pourraient aussi être discutées. On veut en effet que ce soit Paul Potter qui ait appris à peindre à Jean Le Ducq. Or, le rapprochement de ces deux noms jette quelque inquiétude dans l'esprit, car les deux artistes ne se ressemblent, ni par le style de leurs productions, ni par le choix des sujets qu'ils traitent de préférence. Mais, cette réserve faite, rien ne s'oppose à ce que Le Ducq ait été l'élève de Paul Potter. Le talent s'éveillait de bonne heure dans ces heureuses intelligences qui ont fait la gloire de l'art hollandais. A quatorze ou quinze ans, le jeune Le Ducq a pu connaître le grand peintre d'animaux, qui demeurait alors à La Haye; toutefois, les relations du maître et de l'élève durent s'interrompre presque aussitôt, puisque, dès 1652, Paul Potter allait fixer sa résidence à Amsterdam, où, deux ans après, il devait mourir.

Cette circonstance expliquerait comment Jean Le Ducq, perdant son maître à l'heure où son talent commençait à peine à se former, adopta une manière différente et sut se faire une personnalité distincte. Il n'est pas impossible que, pendant la première partie de sa vie, il ait peint des animaux. Les biographes, qui exagèrent toujours, surtout lorsqu'ils ne sont pas sûrs de leur fait, vont jusqu'à dire qu'il imita si bien Paul Potter, que les plus fins connaisseurs se laissaient prendre à ces pastiches si adroitement réussis. Nous n'oserions être aussi affirmatif, car c'est, pour la critique nouvelle, une grosse question que celle de savoir si le peintre des scènes familières et des intérieurs de corps de garde est le même que celui auquel certains catalogues attribuent des paysages peuplés de vaches, de moutons ou de taureaux [2]. La manière de ce maître, qui se serait appelé Duc ou Le Duck, paraît différer beaucoup de celle de notre peintre. Sommes-nous en présence de deux artistes, ou d'un seul? Personne ne le sait encore, et nous laissons aux chercheurs de l'avenir le soin d'éclaircir ce point obscur.

Mais si Jean Le Ducq n'a pas fait d'animaux en qualité de peintre, il en a du moins gravé quelques-uns à l'eau-forte, et ici nous nous retrouvons sur un terrain plus solide. Ces pièces, qui pour la plupart représentent des chiens, portent, avec la date 1661, la signature du maître, et elles ne lui ont jamais été contestées, quoiqu'elles soulèvent aussi quelques doutes, il faut le dire [3]. Ce sont des gravures vigoureuses,

[1] On connaît de Jacob Duc d'Utrecht, trois petites eaux-fortes représentant les Rois qui vont saluer le Christ. L'une de ces pièces est signée *I. Duc.*

[2] A Darmstadt, où on l'appelle Le Duck, on voit de sa main un *Bœuf, une vache et des moutons dans un paysage.* A. Duc serait aussi l'auteur d'un paysage avec divers animaux (musée de Montpellier), et d'un tableau du même genre, qui a figuré dans la vente Sollier, en 1781. Quant au tableau qui est inscrit dans le catalogue du musée de Vienne, sous le nom de *A. Duc*, c'est évidemment un tableau de notre Jean Le Ducq, puisqu'il représente à peu près la même scène que le tableau du Louvre, intitulé *les Maraudeurs.* L'on y voit aussi une femme éplorée se jeter aux pieds du chef des bandits, et la composition est assez analogue pour qu'on puisse la considérer comme une variante du Jean Le Ducq, parfaitement original, de notre musée.

[3] CATALOGUE DES EAUX-FORTES DE JEAN LE DUCQ.

Bartsch a catalogué et décrit dix eaux-fortes de Jean Le Ducq. Ces pièces sont tellement rares, elles sont tellement significatives dans l'œuvre du maître, que nous croyons devoir en donner la liste.

N° 1. *Titre du recueil.* Un morceau d'architecture dans un paysage. La partie inférieure de l'estampe est ornée d'un bas-relief où sont représentés trois chiens, sur l'un desquels est monté un enfant soutenu par un autre qui est près de lui. Cette pièce est signée *Joh. Le Ducq fecit* 1661. — N° 2. Le *Chien en repos.* Un chien courant est étendu à terre, la tête retournée et vue de face. Près de lui est un autre chien, debout et vu par derrière. Dans le fond, un homme avec un bâton sur l'épaule, marchant à côté d'un autre, qui est à cheval. 1661. — N° 3. Le *Chien et la Chienne.* Un chien de chasse flairant une chienne. Dans le

accentuées, et qui, bien qu'imparfaites, donnent l'idée la plus heureuse du résultat auquel Le Ducq aurait pu atteindre, s'il eût persévéré dans ce genre de travail. Ses eaux-fortes ont été assez bien jugées par Adam Bartsch, qui, lui, n'a pas hésité un instant à les attribuer au peintre des corps de garde. « Les estampes de Le Ducq, écrit-il, nous rappellent celles de Paul Potter; mais il y a dans la représentation de ses animaux une espèce de dureté qui ne se trouve pas dans ceux de son maître. A l'égard de sa pointe, elle n'est ni si nette, ni si délicate. » Ce qu'il fallait dire aussi, c'est que les chiens de Jean Le Ducq sont pleins de vie et de mouvement; vrais par la forme, ils le sont aussi par la passion; enfin l'artiste a donné



CORPS DE GARDE HOLLANDAIS (Musée du Louvre).

pour théâtre à leurs jeux ou à leurs colères de charmants paysages d'un aspect très-hollandais, de grandes perspectives qu'animent, ici, un groupe d'arbres aux feuilles agitées, là, le clocher pointu d'une lointaine église.

Les eaux-fortes de Jean Le Ducq sont l'œuvre de sa jeunesse. Il avait vingt-cinq ou vingt-six ans lorsqu'il les exécuta, et il n'avait pas encore eu le temps d'oublier les leçons, malheureusement sitôt interrompues,

lointain, au milieu de plusieurs arbres, une église au clocher pointu. La date, 1661, est écrite à rebours. — N° 4. La *Chienne et son petit*. Une belle chienne, couchée sur le flanc, est tetée par son petit, qui est couché sur le ventre. Fond de paysage. 1661. — N° 5. La *Viande disputée*. Deux mâtins se disputent un morceau de viande qu'ils s'efforcent de s'arracher l'un à l'autre. Dans le fond, à droite, un verger entouré d'une haie. 1661. — N° 6. Les *Chiens envieux*. Un chien, au poil hérissé de fureur, envie à un autre une poule qu'il est prêt à dévorer. Au fond, à gauche, une partie de maison avec une fenêtre. A droite, quelques bouquets d'arbres. 1661. — N° 7. Les *Chiens qui se mordent*. Les deux chiens qui, dans la planche précédente, n'en étaient

que Paul Potter avait pu lui donner. Mais l'ambition lui vint avec l'âge : il voulut s'essayer dans un genre plus difficile, et faire entrer dans ses compositions des acteurs d'un ordre plus élevé. Il devint peintre, et suivant l'exemple que lui donnait Antoine Palamède, avec lequel il a plus d'un point de contact, il peignit des scènes familières, des intérieurs de tavernes, et plus particulièrement des corps de garde. Jean Le Ducq aimait les soldats, et, avant de connaître leurs mœurs pour avoir vécu de leur vie, il semblerait qu'il eût, par une véritable intuition d'artiste, deviné leurs habitudes et leurs allures. Les tableaux qu'il a faits dans ce genre n'étant pas datés, nous ne pouvons y étudier sûrement le progrès ou les modifications de sa manière; mais nous sommes autorisé à croire que ces premiers essais reussirent, et qu'il conquit de bonne heure une certaine importance aux yeux de ses confrères, puisque nous savons que, le 20 octobre 1670, il fut élu Doyen de la corporation des peintres de la Haye, qui comptait alors dans son sein tant d'artistes distingués. Ainsi, à trente-quatre ans, Jean Le Ducq avait déjà sa situation faite ; il était presque un personnage.

Mais de mauvais jours allaient commencer pour la Hollande. Louis XIV avait résolu d'éteindre brusquement ce foyer de la libre pensée, et le 3 juin 1671, il avait conclu avec Charles II un traité d'alliance offensive et défensive dans le but « de mortifier l'orgueil des Provinces-Unies et d'abattre leur puissance.» Quelques mois après, le roi qui, dans cette circonstance, ne fut vraiment grand que par son injustice, déclarait la guerre à la Hollande, et l'armée royale se mettait en marche. Cent dix mille fantassins, douze mille cavaliers, cent pièces de canon, constituaient, certes, — sans parler des soixante vaisseaux de la flotte anglaise, — un danger assez menaçant pour le pays de Jean Le Ducq, qui ne pouvait opposer à ces forces ennemies qu'une flotte admirablement organisée par Ruyter, et vingt-cinq mille hommes mal disciplinés, et commandés par des bourgeois et des marchands qui n'avaient jamais fait la guerre. Mais le patriotisme vint au secours de la faiblesse : la Hollande envahie improvisa des soldats, et Jean Le Ducq, suivant l'élan général, abandonna le pinceau pour le mousquet. On assure que pendant cette campagne, que nous n'avons pas à raconter, il fit noblement son devoir : Le Ducq obtint d'abord le grade d'enseigne. Et puis, il paraît avoir pris goût à la carrière des armes, puisque, même après que la paix de Nimègue (1679) lui eut, ce semble, permis de rentrer dans ses foyers, il persista et demeura à son rang. Il devint même, vers 1692 ou 1693, capitaine dans l'armée hollandaise, si bien qu'à l'heure où son pays n'était plus attaqué, il le défendait encore.

Descamps a parlé avec sa legèreté ordinaire de ce brillant épisode de la vie de Jean Le Ducq. Il se complaît à établir un parallèle entre la conduite du maître et celle de l'élève; il loue Paul Potter d'être resté fidèle à la peinture, et il malmène Le Ducq qui, « par une ingratitude marquée, — écrit-il, — abandonna sa bienfaitrice, pour prendre le parti des armes. » Il ajoute qu'il « acquit le titre de brave, » et que dès lors il cessa de peindre. Cette affirmation de Descamps est purement conjecturale : n'est-il pas vraisemblable, au contraire, que Jean Le Ducq, qui avait pour l'art une passion sincère, et qui y avait si bien réussi, revint à la peinture, ou plutôt qu'il ne la délaissa jamais tout à fait ? Le nombre seul de ses tableaux en serait une

encore qu'aux gros mots, en sont venus aux coups de dents. Un troisième survient et leur enlève le morceau pour lequel ils se battent. 1661. — N° 8. Le *Chien buvant*. A la droite de l'estampe, un bassin carré, sur le bord duquel est assis un chasseur regardant un chien qui boit. Pas de date. — N° 9. Le *Loup poursuivi*. Un loup se sauve, emportant un agneau. Il est poursuivi par un berger armé d'une pique. Cette pièce, très-rare, ne porte ni date ni millésime — N° 10. Le *Chien debout devant celui qui dort*. Sur le devant, un tronc d'arbre est étendu à terre. Pas de date. Très-rare. Cette estampe a été copiée par Bartsch. Vendue 225 francs à la vente Rigal, en 1817. Rudolph Weigel, dans son *Supplément au Peintre-Graveur*, ajoute aux pièces que nous venons d'indiquer trois eaux-fortes que Bartsch n'a point connues et qui complètent l'œuvre de Le Ducq : — N° 11. La *Chienne allaitant son petit*. Il n'existerait que quatre exemplaires de cette gravure. Le maître a peint un tableau sur la planche cuivre qui se trouve dans la galerie du prince Esterhazy, à Vienne. — N° 12. Deux pièces représentant des moutons. On n'en connaît qu'une épreuve. — N° 13. Le *Paysage au gros bourdon*. (C'est la fable de *l'Abeille et des Fourmis*.) L'attribution de cette eau-forte à Jean Le Ducq est contestée par quelques connaisseurs. Cette pièce manque, comme les deux précédentes, au Cabinet des estampes de Paris.

preuve. Il est raisonnable de croire que la vue des uniformes et le spectacle des scènes militaires, donnèrent à Le Ducq une expérience plus complète, et que, dans cette carrière aventureuse, où il pouvait compromettre son talent, il sut au contraire l'affermir et le préciser. Il convient de remarquer, toutefois, que dans ses compositions empruntées à la vie des camps, Le Ducq ne s'est pas astreint à la reproduction rigoureuse de la vérité. Les soldats qu'il aime à peindre sont moins les fantassins d'une milice régulière que des officiers d'aventure, des reîtres de la grande armée de la fantaisie. Dans son goût pour le pittoresque, il a quelque peu modifié les costumes, il a exagéré le caractère, et il s'est montré plus soucieux de la vérité



LES MARAUDEURS (Musée du Louvre).

humaine que de la vérité historique. Les deux tableaux de sa main que possède le Louvre suffiraient seuls à le prouver.

Le plus grand de ces tableaux, — et le moins heureux peut-être, — représente l'intérieur d'un corps de garde, que des soldats ou des bandits, car ils peuvent être l'un ou l'autre, ont établi dans la salle basse d'un vieux château. A gauche, au premier plan, deux militaires sont assis devant un tambour et jouent aux cartes, en présence d'une femme et d'un enfant qui paraissent suivre avec intérêt les hasards du jeu. Derrière eux est un groupe de trois autres soldats qui fument ou se reposent dans la vague somnolence qui suit un jour de fatigue. A l'autre extrémité du tableau, un officier est assis auprès d'une femme vêtue avec une certaine élégance, et qui écoute sans trop d'ennui les compliments qu'il lui adresse. Aux pieds de la charmante aventurière s'entassent des joyaux et des orfévreries, qui forment sa part du butin, car c'est un peu pour elle qu'on a combattu, et déjà elle tient à la main un collier de perles qu'elle admire avec

complaisance. Enfin, par la porte restée ouverte, on voit s'avancer un autre personnage, le capitaine de la bande sans doute, homme énergique dans sa petite taille, et qui marche en se dandinant victorieusement, comme un maître qui rentre chez lui.

L'*Intérieur d'un corps de garde* est composé de la manière la plus adroite et la plus savante. Bien qu'assez distants les uns des autres, les groupes sont reliés non-seulement par une pensée commune, mais aussi par un heureux choix d'accessoires et par les lignes de l'architecture qui sert de fond au tableau. Si la composition est parfaite au point de vue de l'ensemble, l'esprit étincelle dans le détail. Les soldats qui jouent aux cartes, l'officier qui entre en faisant retentir sous le talon de ses larges bottes les dalles sonores, la jeune femme, — poétique vision égarée dans ce repaire, — qui compte une à une les perles du collier qu'elle a gagné avec un sourire, toutes les figures enfin sont délicieusement comprises; chacune a sa valeur propre, son rôle précis, son caractère individuel.

L'autre tableau de Jean Le Ducq est peut-être plus remarquable encore, notamment par un ton gris fauve qui est des plus charmants et qui rappelle à la fois les gris de Téniers et ceux de Vélasquez. Il est de plus petite dimension, et, suivant la règle commune, le talent du peintre, en se contenant, s'est accru. Ici nous sommes dans le camp retranché d'une bande de maraudeurs : le chef de la troupe, grand gaillard habitué à tous les triomphes, se tient debout dans une attitude pleine d'impertinence; il écoute, d'un air distrait, les lamentations d'une pauvre femme que ses compagnons viennent de conduire devant lui, et qui, prosternée à ses pieds, demande merci, peut-être pour son trésor qu'elle a voulu soustraire à leurs perquisitions, peut-être pour son honneur menacé. A droite, un homme assis sur un tambour attend le dénoûment de cette scène trop sentimentale à son gré; au second plan, trois soldats allument tranquillement leur pipe, pendant qu'au fond de la salle un maraudeur, plus sérieux que tous les autres, fouille activement dans un coffre et fait main basse sur les richesses qu'il contient.

Le Ducq, qui mettait de l'esprit partout, en a certainement mis beaucoup dans ce tableau, mais il y a fait paraître aussi du sentiment, car la femme agenouillée devant le chef des bandits est véritablement désolée et touchante; le capitaine, au contraire, est d'une insolence souveraine, et, bien qu'elle n'ait pas encore fini sa plainte, il a déjà pris sa décision : on comprend que la malheureuse est jugée avant d'avoir été entendue. Ainsi chacun est à sa place, chacun joue sérieusement son personnage dans ce drame clandestin. Ajoutons que les physionomies ont beaucoup de netteté et de tournure. Le Ducq a toujours excellé à peindre ces soldats de la mauvaise cause, ces capitaines du hasard et de la violence, qui ont quelque chose d'excessif, même dans leur accoutrement militaire : les uns traînent sur le pavé des rapières démesurées, les autres ont ombragé leur feutre d'un plumet extravagant; tous sont à l'aise dans leur costume et dans leur large ceinture; car, si ce sont des guerriers aux bras robustes, ce sont aussi de bons vivants; et l'on voit bien que lorsqu'ils auront su voler le vin d'un gentilhomme, ils sauront le boire jusqu'au dernier flacon.

Jean Le Ducq, toutefois, n'a pas fait que des scènes de soldats et de maraudeurs. Il sait, quand il le veut, endosser un habit élégant, et nous introduire, comme Palamède l'avait fait avant lui, dans ces salons où se tiennent de galantes assemblées. C'est aussi l'homme du foyer; il montre les gens du bel air jouant au trictrac ou aux dames, l'agile servante qui traverse le salon un plat d'argent à la main, les amoureux qui se parlent à l'oreille et qui, alors même qu'ils ont fini, ont encore quelque chose à se dire. On a remarqué que, dans les sujets de ce genre, Le Ducq ressemblait parfois à Terburg; et, en effet, il peint bien les intérieurs, costumes et accessoires, mais, à côté de Terburg, il manque de souplesse, et la précision de ses contours le fait paraître relativement sec. Il n'est pas d'ailleurs aussi délicatement coloriste; ses couleurs se neutralisent parfois dans le gris, et ses tableaux sont alors d'un aspect un peu froid.

Nous avons dit qu'en 1693, Jean Le Ducq était encore capitaine dans l'armée hollandaise. A dater de cette époque, l'histoire le perd de vue; et, bien que son acte de décès n'ait pu être retrouvé, on conjecture qu'il mourut deux ans après, c'est-à-dire vers 1695.

Ainsi, tour à tour graveur et peintre, Jean Le Ducq s'est acquis un double droit à l'estime des curieux.

Ayant à peine eu le temps de connaître son maître Paul Potter, il a, pour ainsi dire, grandi seul dans son art et il s'est formé lui-même. Il est inférieur, surtout sous le rapport du coloris, à Metsu et à Terburg; il n'a ni la verve comique de Jean Steen, ni la puissante rusticité de Van Ostade, ni la vérité lumineuse de Pierre de Hooch; mis à côté de ces grands types de l'école hollandaise, il s'efface un peu. Et cependant il est simple, il est franc, il est ferme; il a exprimé, mieux qu'aucun de ses confrères, tout un côté de la



LE CHIEN DEBOUT DEVANT CELUI QUI DORT

vie du dix-septième siècle; il a raconté, — en les exagérant un peu, — les mœurs de ces compagnies d'aventuriers qui furent pour les pays du Nord ce que les étranges soldats de Callot avaient été pour la France. Jean Le Ducq fait donc bonne figure parmi les maîtres hollandais, et si l'on ne peut le placer tout à fait au premier rang, il est, du moins, des premiers dans le second.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Il est étrange que le burin des graveurs n'ait reproduit qu'un petit nombre de tableaux de Jean Le Ducq. Les compositions de ce maître spirituel étaient dignes, à tous les points de vue, de cet honneur si souvent accordé a des peintres d'un mérite secondaire. Nous ne pouvons donc citer que quelques pièces d'après Le Ducq.

La *Partie de Dames*, gravée par L. Halbon, nous montre un officier jouant avec deux jeunes gens. Auprès d'eux est un militaire qui fume gravement sa pipe.

J. Kowatsch a reproduit une scène de maraudeurs qui rappelle le tableau du Louvre, mais dont la composition est un peu plus compliquée. On y voit aussi une femme à genoux devant le capitaine de la troupe; toutefois, les costumes sont différents et le tableau est de proportions plus vastes.

Lerouge a gravé, avec le concours de Massard, un *Intérieur de corps de garde*. Un soldat debout tient une lumière, dont il abrite de la main la flamme tremblottante. Au second plan, deux hommes, vus de dos, se chauffent auprès du feu.

F. Piloty a lithographié deux dessins au crayon qui représentent de jeunes gentilshommes debout. Le Ducq a dû placer ces figures dans un de ses tableaux.

Les tableaux de Le Ducq sont heureusement moins rares. Il nous suffira de signaler les plus remarquables.

Musée du Louvre. — *Intérieur d'un corps de garde*. (Gravé par Devilliers l'aîné.) Cette peinture fut acquise, en 1816, de M. Grégoire, pour la somme de 6,000 francs, avec un tableau de Teniers et un autre d'Arnold van Maes.

Les *Maraudeurs*. Ce tableau était placé autrefois dans l'abbaye de Saint-Martin, à Tournay.

Musée de Rouen. — *Intérieur d'un estaminet*.

Musée d'Amsterdam. — *L'Écurie de cavalerie*. Ce tableau, qui provient du cabinet Van Heteren, est cité par Descamps.

Musée de Rotterdam. — *La Partie de cartes*.

Musée de Munich. — *Un Corps de garde*. Une femme affermit un éperon a la botte d'un Espagnol.

Des soldats jouant aux cartes.

Galerie du Belvédère, a Vienne. — On y voit, comme nous l'avons dit plus haut, une répétition ou, pour mieux dire, une variante du tableau des *Maraudeurs* qui est au Louvre; les différences peuvent être remarquées dans la gravure qu'en a faite Kowatsch, si on la compare à celle qui se trouve dans le Musée Filhol.

Galerie du prince de Leuchtenberg, a Saint-Pétersbourg. — Une *Salle de bal*. Réunion nombreuse de dames et de cavaliers. Un gentilhomme est à genoux devant une dame.

Un *Chevalier et sa femme*. Aux pieds du chevalier est un paysan qui nettoie son armure.

Musée de Darmstadt. — *Un homme et une femme jouant au trictrac*.

Musée de Dresde. — *Un paysan à genoux devant un soldat*.

Angleterre. Collection de M. Howard-Galton. — *Une Scène de famille*, tableau mentionné par M. Waagen et exposé à Manchester, en 1857.

Vente Aved, 1766. — *Deux Musicos*, chacun composé de quatre figures. Dans l'un, on remarque un officier tenant une pipe et un grand verre de vin; une femme lui présente une huître. Dans l'autre, une femme a le dos appuyé sur un oreiller, pendant qu'un cavalier lui prend la main et tient un verre. Ces deux tableaux, — ajoute le catalogue, — sont clairs, pittoresques et amusants.

Vente Tolozan, 1801. — *Intérieur de corps de garde*. A gauche, des femmes et des soldats groupés, avec des instruments de guerre. Près d'un officier, est un levrier, et plus loin, un cheval gris. Tableau provenant du cabinet Locquet, d'Amsterdam. 991 francs.

Vente ***, 22 messidor, an XI. — *L'Intérieur d'un corps de garde*. On y voit quatre officiers, dont un qui fume, tandis que deux autres jouent au trictrac, et que le quatrième pince de la guitare. Morceau d'une touche précieuse dans tous les détails, d'une excellente couleur et d'un effet piquant.

Vente Maurice, 1806. — Le tableau du cabinet Tolozan, 1,400 francs.

Vente Choiseul-Praslin, 1808. — *Le Cabinet d'un homme de loi*. Assis devant son bureau, un employé du fisc tient une pièce d'or qu'un paysan et sa femme viennent de lui remettre; près d'une porte ouverte, se montre un officier. 1,025 francs.

Vente Van der Pot de Groeneveld, Rotterdam, 1808. — Un officier entre dans un corps de garde suivi d'un nègre et de deux femmes. On y voit des soldats endormis et d'autres figures. 200 florins.

Vente Gauthier, 1833. — *Repaire de brigands*. Ils sont dix dans une des salles basses d'un vieux château. Cinq sont endormis, les autres sont en sentinelle; avec eux est une femme qui regarde un collier d'or découvert parmi le butin. 1,500 francs.



École Hollandaise *Conversations, Portraits*

GASPARD NETSCHER

NÉ EN 1639. — MORT EN 1684.



Comme Lingelbach, Abraham Mignon et les deux Ostade, Gaspard Netscher, quoique né en Allemagne, est ordinairement rangé parmi les peintres de l'école Hollandaise. Il tient à cette école, en effet, par son éducation, par les sujets de la vie privée qu'il a traités de préférence et par la similitude de sa manière avec celle des Miéris, des Metsu et des Terburg. Toutefois sa ressemblance avec ces maîtres Hollandais n'est pas telle, qu'il ne s'en distingue par une certaine recherche de la beauté qui, justement, représente l'élément étranger qu'il apporta parmi eux. Prenez un *Concert* de Terburg, une *Conversation* de Metsu, vous en ferez facilement un Gaspard Netscher, à la condition de donner aux femmes plus de beauté, aux enfants plus de grâce, et à leurs ajustements plus d'élégance, de mettre un goût plus fin dans les accessoires, de prêter à la scène entière un plus haut degré de noblesse. Netscher est venu montrer aux artistes de Hollande, je ne dis pas précisément à Metsu et à Terburg, mais à tant de peintres qui ne savaient pas faire la différence d'un sujet

trivial à une donnée gracieuse, Netscher est venu, dis-je, leur montrer qu'un pinceau délicat peut servir à peindre une jolie femme et de beaux yeux, aussi bien qu'à illustrer la laideur; que la vérité n'exclut pas la distinction, et qu'il est possible enfin d'être naturel tout en choisissant la nature.

Houbraken dit que Gaspard Netscher naquit à Heidelberg en 1639; mais de Piles, qui écrivait quelque vingt ans avant Houbraken, et qui fut le contemporain de Netscher, le fait naître à Prague en 1636, dans le temps où les guerres de religion désolaient la Bohême. Le père de Netscher était un sculpteur originaire de Stuttgard, il avait épousé Elisabeth Vetter, fille d'un bourgmestre de Heidelberg, et c'est là peut-être ce qui a causé l'erreur que paraît avoir commise Houbraken. Ce qui d'ailleurs confirmerait l'assertion de de Piles, ce sont les détails qu'il donne sur l'enfance de Gaspard Netscher, et que Gersaint a reproduits dans le *Catalogue de Lorangère*, bien que le livre d'Houbraken fût déjà publié. La famille de Netscher appartenait à la religion catholique. En 1639, quand les Suédois, vainqueurs en Bohême, se rendirent maîtres de Prague, les habitants catholiques s'enfuirent précipitamment; parmi eux se trouva la mère de Netscher, emmenant avec elle trois enfants dont le plus jeune était Gaspard. Elle se réfugia dans un château à quelque distance; mais ce château ayant été assiégé peu de temps après à l'improviste, fut réduit à la famine. Elisabeth Netscher eut la douleur d'y voir mourir de faim deux de ses enfants. Gaspard seul lui restait; elle osa s'échapper avec lui, et après avoir longtemps erré au hasard à travers l'Allemagne, ravagée alors par la guerre et sillonnée de troupes ennemies, elle finit par trouver un asile en Hollande, à Arnheim, où elle arriva dans la plus affreuse détresse.

Cette mère courageuse trouva moyen de subsister honnêtement à Arnheim, et il faut croire que ses malheurs éveillèrent la sympathie des gens de bien, car la voyant dans l'impossibilité d'élever son fils, un homme respectable et généreux, le docteur Tullekens, se chargea de l'éducation du jeune Gaspard qui paraissait intelligent et bien doué. Envoyé aux écoles, le protégé du bon docteur commença par apprendre le latin; mais on put s'apercevoir bientôt qu'il avait plus de goût pour le dessin que pour les livres. Sa vocation naissante s'étant révélée, comme chez tant d'autres, par les griffonnements dont il couvrait ses cahiers de collége, le docteur Tullekens céda aux inclinations de son élève et le plaça chez le peintre Coster pour lui faire apprendre, sinon les premiers principes de l'art, du moins les rudiments du métier de peindre. Coster, en effet, ne peignait que des natures mortes, des oiseaux, du gibier, des ustensiles de cuisine. Mais c'est un bon moyen d'éducation, et c'est peut-être le meilleur, que d'aborder par ce côté un art aussi compliqué, aussi vaste que la peinture. En commençant par se mettre en possession des procédés pour en graduer ensuite l'application à tous les sujets, depuis les plus humbles jusqu'aux plus relevés, on suit la marche de ce voyageur qui, voulant s'établir en pays étranger, débute par se faire enseigner la langue du pays, jusqu'à ce que, muni de cet instrument de la vie de relation, il puisse s'élever peu à peu des conversations usuelles à de plus nobles discours. La peinture a de même un langage qu'il faut s'approprier avant tout. Les lignes et les couleurs sont les mots de cet idiome. On les trouve aussi nettement, aussi vivement écrits, dans la réunion, même fortuite, de quelques pièces de gibier, caressées par un rayon de lumière, qu'en une assemblée solennelle où figureraient les grands personnages de l'histoire. L'étude des natures mortes, ustensiles, animaux, fruits ou fleurs, est excellente pour rompre un élève aux premières difficultés du dessin, c'est-à-dire à bien saisir les lignes, les plans et les raccourcis d'un corps immobile, en attendant qu'il porte son attention sur des corps en mouvement; une pareille étude est aussi fort utile pour éduquer dans un jeune peintre le sentiment du coloris, car le seul plumage d'un oiseau nous en offre parfois de brillantes leçons, et pour éveiller en lui l'intelligence du clair-obscur, dont les lois ne sont pas moins présentes, moins visibles et moins sensibles au milieu d'une cuisine visitée par le soleil, quand il enlève sur un fond sombre des chaudières dorées, des chandeliers polis et des écumoires reluisantes, qu'en un palais somptueux où se détacheraient par d'habiles oppositions de lumière et d'ombre, des groupes de figures humaines ou des visages de héros.

Dès que Netscher sut pratiquer l'art et en connut les notions élémentaires, le docteur Tullekens le fit passer dans une école un peu plus élevée que celle de Coster. Il pensa qu'un artiste habile à peindre la nature morte n'avait plus qu'à rehausser ses idées, à choisir ses motifs, à les ennoblir. Il jeta les yeux sur Gérard Terburg qui était alors en grand renom dans toute la Hollande et qui habitait la ville de Deventer. Terburg fit sans doute quelques difficultés, car il fallut la recommandation de Wynants Eweroyn, son neveu, pour le décider à prendre

Gaspard Netscher dans son école. Cette seconde éducation fut décisive; elle fixa les préférences de Netscher pour les portraits et pour ces tableaux de conversations qui étaient le triomphe de Terburg. Netscher apprit sous un tel maître à bien voir la nature et à la bien modeler; il contracta également le goût de peindre de riches costumes, surtout ces robes de satin blanc qu'il finit par savoir exécuter aussi bien que Terburg lui-même. Mais, sans être plus varié sous le rapport de l'invention, Gaspard Netscher se préoccupa davantage de la beauté de ses



LA FEMME AU PERROQUET.

modèles, et prit autant de soin de leur donner des traits fins, des allures distinguées et de la grâce, que Terburg en avait mis à leur prêter de nobles ajustements, d'élégantes jupes de satin, des casaquins de velours ou de beaux uniformes passementés d'or. Il est possible qu'à une autre école, Gaspard Netscher eût élargi le cercle de sa peinture, car on peut juger qu'il avait beaucoup de finesse et quelque étendue dans l'esprit, à ce seul trait, qu'étant sous la discipline d'un peintre éminent, il ne se laissa point dominer au point d'adopter complètement sa manière et d'épouser jusqu'à ses défauts. Un artiste sans personnalité eût fait ce qu'ils font tous; il aurait copié son maître et retracé les mêmes types dans une imitation affaiblie. Netscher, en modifiant le type de Terburg, en aspirant à plus de noblesse, en traitant des sujets identiques sous un autre jour, montra qu'il n'était pas fait pour rester au second rang, même dans la sphère où son maître occupait le premier.

L'élève de Terburg n'avait pas encore vingt ans que déjà il en savait assez pour travailler, comme on disait alors, *en son particulier*. Mais tourmenté sans doute par l'ambition d'agrandir ses pensées et de reculer l'horizon de sa peinture, il résolut de faire le voyage de Rome. Il s'embarqua sur un navire en partance pour Bordeaux, avec l'agrément de Tullekens et muni d'une lettre où ce généreux protecteur le recommandait à son neveu M. Neay, négociant à Bordeaux, et le créditait des sommes nécessaires pour se rendre en Italie. C'était au commencement de l'année 1659. Arrivé à Bordeaux, avec sa lettre de crédit, ses projets, son talent de peintre et ses vingt ans, Gaspard Netscher y devint amoureux, et il n'en fallut pas davantage pour lui faire ajourner son voyage de Rome. L'objet de son amour était la fille d'un mathématicien renommé, M. Godyn de Liége, qui mourut depuis ingénieur au service du roi de Pologne; Netscher la demanda en mariage, l'obtint et l'épousa l'année même de son arrivée à Bordeaux en 1659; c'est ce qui a fait dire à Gersaint que Netscher était le fils d'un ingénieur au service du roi de Pologne. Une fois marié, le jeune peintre abandonna son dessein d'aller à Rome et prit le parti de se fixer à Bordeaux. Mais quoiqu'il fût né de parents catholiques, Gaspard Netscher avait été élevé par son père adoptif dans la religion réformée, et il ne tarda pas, malgré son talent et sa douceur, à se ressentir de la persécution qu'on exerçait alors contre les protestants, particulièrement dans le midi de la France, où les querelles religieuses furent toujours ardentes et cruelles. Parmi les catholiques, les uns, poussés par un zèle outré, pensaient être agréables à Dieu en poursuivant de leurs sarcasmes et de leur haine leurs frères dissidents; les autres persécutaient les protestants pour plaire aux intendants de province et se faire bien venir des puissances ecclésiastiques. Il n'est donc sorte de vexation qu'on ne fit subir aux Luthériens. La situation n'étant plus tenable, Netscher quitta Bordeaux et alla s'établir dans sa patrie d'adoption, à La Haye, où il vécut jusqu'en l'année 1684.

Gaspard Netscher eut beaucoup d'enfants; et, s'il en faut juger par ses peintures, ils furent tous ou presque tous aussi beaux qu'il avait pu les rêver dans son amour de père et dans ses prédilections d'artiste. C'est, en effet, parmi les siens qu'il choisit les modèles de ses tableaux de *conversations*, qu'on pourrait appeler le plus souvent des tableaux de famille. Ses personnages pourtant ne sont jamais nombreux et dans ce cadre déjà si restreint, le peintre n'a représenté que des épisodes de la vie intime. La leçon de musique, la collation, la lecture, la récréation des enfants, tels sont ses sujets les plus ordinaires. Tout y est calme et souriant; tout y respire la félicité domestique. L'élégance des vêtements et leur richesse, le luxe du mobilier, le poli des parquets, des marbres et des lustres, annoncent une maison bien pourvue et bien tenue; le peintre nous y laisse entrer librement, mais non toutefois sans quelque cérémonie. Il semble que la famille, avertie, s'est préparée à la visite d'un étranger. Au milieu d'une chambre meublée avec goût, à côté d'un clavecin recouvert d'un riche tapis, une jeune fille, debout, habillée d'une magnifique robe de satin bleu, et de la beauté la plus ravissante, tient dans ses doigts un cahier de musique et paraît se disposer à chanter. Le peintre, assis auprès d'elle, un luth à la main, la regarde avec tendresse et admiration, et n'attend que le premier son de sa voix pour l'accompagner. Au second plan, la mère, accoudée sur le clavecin, dévore des yeux sa fille, elle l'écoute avant de l'entendre, et le spectateur aussi ravi que les parents de cette charmante créature, s'arrête pour la contempler comme on contemplerait une sœur bien-aimée en ses plus jolis atours. Un instant l'œil s'égare et va s'arrêter sur les murailles de la chambre où se voit un grand tableau représentant, je crois, l'Enlèvement des Sabines, et ce souvenir de l'antique au milieu des familiarités d'un ménage hollandais, ne laisse pas que de surprendre; mais bientôt le regard se reporte avec complaisance sur la jeune fille qui fait l'objet du tableau et la trouve plus belle encore que sa robe de satin, plus gracieuse encore que la toque légère dont les plumes se marient aux boucles de sa chevelure.

Ce précieux tableau de Gaspard Netscher, qui fit partie du Musée Napoléon et qu'on appelait l'*Accompagnement du luth*, nous fut repris en 1815. Il est maintenant à La Haye où nous l'avons vu et il nous souvient qu'un amateur distingué du pays nous assura que les figures du tableau passaient pour être, comme nous l'avions pensé, le peintre lui-même, sa femme et sa fille, mais plus tard, en consultant les notices de M. Van Steengracht[1], nous

[1] Van Steengracht Van Ost Capelle, *Principaux tableaux du Musée Royal de la Haye*. La Haye. . . .

y vîmes que le tableau est daté de 1665, ce qui contredisait notre première opinion, puisque Netscher, marié en 1659, ne pouvait avoir en 1665 qu'une enfant de cinq ans.

Du reste, ce n'est pas toujours dans sa famille que le peintre nous fait entrer. Quelquefois on dirait que du balcon de sa fenêtre, il plonge dans les appartements des maisons un peu éloignées et qu'il nous montre, au bout



L'ACCOMPAGNEMENT DU LUTH.

d'une longue vue, une de ces petites scènes d'intérieur que la curiosité recherche et que la malice peut deviner. Il n'est, je crois, personne, je parle des amis de l'art, qui ne connaisse, au moins par la gravure, ce charmant tableau du Louvre qui représente un épisode assez piquant de la vie intime. On y voit une jeune femme, toujours vêtue de satin blanc, dans une chambre bien meublée. Naïve écolière, la jeune femme reçoit les leçons d'un maître qui, en lui enseignant l'harmonie, s'est épris sans doute du son de sa voix et de son doux regard. Vêtu de noir et rejeté au second plan, dans une demi-teinte d'ombre, comme il convient au clair-obscur d'une telle

composition, le Saint-Preux de cette Julie hollandaise présente à son élève un cahier de musique et, en lui montrant les paroles de la romance, il lui découvre son cœur. Et tandis que ce drame imperceptible et muet se noue dans un coin du tableau, un petit page, tenant un violon à la main, est entré sans bruit et son arrivée va troubler la déclaration du professeur et mettre fin à l'embarras de la dame. Que s'est-il passé? Pourquoi cet embarras et quel est donc ce discours qui allume les yeux du maître de musique, et dont la signification secrète se trahit pourtant par l'animation de son visage?... Voilà ce que paraît se demander à lui-même le jeune page, encore incapable de comprendre les sentiments que viennent d'échanger entre eux ces deux personnages, l'un si amoureux, l'autre si près de le devenir. Je ne pense pas que l'expression des nuances, la délicatesse, le goût, l'accent des physionomies, aient été poussés plus loin dans de pareils sujets qui sont précisément ceux où il en faut le plus. La *Leçon de musique* de Gaspard Netscher est un de ces bijoux que l'on peut hardiment comparer au *Militaire galant* de Metsu, ou à cet autre militaire de Terburg qui offre de l'argent à une jeune femme : deux tableaux que l'on a placés au Louvre dans le grand salon carré, comme deux merveilles de l'art.

Faut-il parler maintenant de l'exécution? Elle est finie et précieuse, mais peut-être n'est-elle pas aussi parfaite que l'eût été en pareil cas celle de Metsu ou de Terburg. En d'aussi petits ouvrages, il importe d'ajouter aux délicatesses de la pensée tous les agréments du faire, on peut même dire, quand le sujet le comporte, toutes les coquetteries de la touche. Le pinceau de Netscher est extrêmement moelleux et passé; il n'arrête nulle part ses épaisseurs et caractérise les objets plutôt par le ton que par les nuances du procédé. Ses contours sont fondus, sa pâte est mince et le tout est d'un aspect suave auquel je préférerais pour mon compte les accents spirituels de Metsu et ses fins méplats, les touches si doucement senties de Terburg. Conserver une certaine liberté d'allure même dans les tableaux de petite dimension, et, tout en les poussant au degré de fini qu'ils exigent, ne pas se priver de ce genre d'expression qui tient au maniement du pinceau, à quelques heureux caprices, à quelques rehauts légèrement appliqués et réussis, j'ajouterai encore à certaines négligences calculées, c'est en fait de peinture de genre, le dernier mot de l'art. En ce qui regarde l'exécution, Gaspard Netscher n'est pas arrivé là, ce me semble, et sous ce rapport il reste un peu au-dessous de Terburg et de Metsu. « Sa manière de peindre, dit Roger de Piles dans son *Abrégé*, était très-moelleuse, sans touches apparentes, finie néanmoins sans être peinée et, comme on dit, *eslantée*. Quand il voulait donner la dernière main à son ouvrage, il y passait un vernis qui, avant de sécher, lui donnait le temps de travailler deux ou trois jours de suite, et le moyen de remanier à son gré les couleurs qui n'étaient ni trop dures ni trop liquides, et pouvaient ainsi se lier facilement à celles qu'il y mettait de nouveau, sans rien perdre de leur fraîcheur ni de leur première qualité. »

Que si l'on voulait pousser jusqu'au bout le parallèle entre Gaspard Netscher et les meilleurs peintres de conversations, ceux notamment dont nous le rapprochions tout à l'heure, il faudrait convenir que Netscher se relève dans cette comparaison par la distinction de ses types. Il a une élégance de tournure, une sveltesse qui ne se rencontrent pas chez Terburg son maître, un choix de pensées que n'ont pas Miéris et Gérard Dow, une noblesse dans la race des personnages, dans l'attitude et l'expression de ses figures, que n'a pas toujours Metsu lui-même. Slingelandt est le seul maître hollandais qui en ce sens ait égalé Netscher, c'est-à-dire qui ait été aussi heureusement servi par la recherche du beau. C'est là le vrai mérite de Gaspard Netscher, et voilà pourquoi Gérard de Lairesse le proposait pour modèle à tous les artistes. Le talent que Gérard Dow mettait à peindre un poêlon, Netscher le dépensait à représenter un luth, à modeler un violoncelle. Au lieu de se complaire à harmoniser le fond d'une cuisine, il s'attachait à rendre les riches tentures d'un appartement somptueux. Il apportait enfin jusque dans l'emploi des accessoires un bon goût résultant de l'éducation qu'il avait reçue, du monde qu'il préférait, et peut-être aussi de la seule finesse de sa nature.

Le culte de la beauté, voilà, disons-nous, par où Netscher se distingue dans cette école de Hollande qui professe une si naïve indifférence en matière de style. Chez lui on ne rencontre que des images riantes, la jeunesse, la grâce, l'élégance, des femmes jolies, des enfants adorables. Les enfants surtout (ce sont les siens sans doute) ont, dans les tableaux de Netscher, une fraîcheur de joues, un éclat de teint qui enchantent, et leurs regards sont pleins de vie. Des touffes de cheveux bouclés encadrent leur visage rebondi et rose. Leur costume n'est pas sans coquetterie : ordinairement ils sont vêtus à la polonaise et, je ne sais pourquoi, dans leurs hongrelines de velours,

bordées de fourrures, avec le joli bonnet à plumes qu'ils portent sur la tête, ils me rappellent ces petits princes que l'on voit paraître dans les contes fantastiques, et que les fées apportent aux sultanes dans des boîtes de cristal.



TABLEAU DE FAMILLE.

Quelquefois ces blonds enfants sont gravement occupés à faire des bulles de savon et ce motif d'une philosophie un peu banale se répète même assez souvent dans l'œuvre de Netscher. Tantôt *le petit physicien* (c'est le nom que les graveurs ont donné à ces sortes de tableaux) s'amuse tout seul à souffler en un chalumeau trempé dans l'eau de savon, et à regarder, de ses beaux yeux tout grands ouverts, ce globe impondérable où se réfléchissent

les fenêtres de la maison et les arbres du jardin, tandis que le spectateur considère ce monde léger, brillant et vide comme le symbole consacré de la vie humaine ; tantôt (et c'est ainsi dans le tableau qui appartenait à sir Robert Peel et qui orne encore son cabinet) les bulles de savon sont échangées entre un petit garçon qui les souffle en souriant et une jeune fille qui les reçoit avec une joie ingénue dans son chapeau. La scène alors a quelque chose de plus saisissant, parce que la vie s'y trouve représentée sous les deux aspects de sa vanité et avec l'image de ses doubles illusions.

Bien qu'il eût des aspirations vers le beau, Netscher ne put leur donner un libre essor au milieu d'un pays qui puisait ses idées et son art dans le spectacle de la vie réelle. Quand il s'élevait au-dessus du genre qui l'a illustré, il s'attachait de préférence aux traits de l'histoire romaine et aux sujets de la fable ; mais faute d'une éducation suffisante, il était incapable d'arriver à la conception de ce qu'on appelle le style. Les notions de l'antique, les sublimes conventions dont se compose l'idéal de l'art, étaient trop au-dessus de son esprit et lui demeuraient inconnues. Sa *Cléopâtre*, si célèbre par la belle estampe de Wille, en est un exemple à citer. Pour nous montrer en un tel moment une pareille héroïne, il fallait au moins avoir lu Plutarque, avoir tenu dans ses mains quelques médailles romaines, comprendre et saisir les harmonies de la nature physique avec la complexion morale, deviner enfin ou plutôt restituer avec du sentiment, de l'érudition et du goût, la figure de cette reine aimable et passionnée dont le grand cœur, par ses battements, avait mis en émoi tout l'univers. Au lieu de cela, le peintre tudesque, naturalisé hollandais, n'a pas manqué de prendre quelque jolie femme de La Haye pour le modèle de sa Cléopâtre, et sa Cléopâtre elle-même pour le prétexte d'une belle robe de satin. « J'ai été fortement ému, dit Bernardin de Saint-Pierre, en lisant dans Plutarque la mort de Cléopâtre. Ce grand peintre du malheur représente la reine d'Égypte méditant, dans le tombeau d'Antoine, sur les moyens d'échapper au triomphe d'Auguste. Un paysan lui apporte, avec la permission des gardes qui veillent à la porte du tombeau, un panier de figues. Dès que cet homme est sorti, elle se hâte de découvrir ce panier et elle y voit un aspic qu'elle avait demandé pour mettre fin à ses malheureux jours. Ce contraste, dans une femme, de la liberté et de l'esclavage, de la puissance royale et de l'anéantissement, de la volupté et de la mort ; ces feuillages et ces fruits, parmi lesquels elle aperçoit seulement la tête et les yeux étincelants d'un petit reptile qui va terminer de si grands intérêts, et à qui elle dit « te voilà donc !... » toutes ces oppositions font frissonner. Mais pour rendre la personne même de Cléopâtre intéressante, il ne faut pas se la figurer comme nos peintres et nos sculpteurs nous la représentent, en figure académique, une Sabine pour la taille, l'air robuste et plein de santé, avec de grands yeux tournés vers le ciel et portant autour de ses grands et gros bras un serpent tourné comme un bracelet. Ce n'est point là la petite et voluptueuse reine d'Égypte, se faisant porter dans un paquet de hardes, sur les épaules d'Apollodore, pour aller voir *incognito* Jules César ; courant la nuit, déguisée en marchande, les rues d'Alexandrie avec Antoine en se raillant de lui et lui reprochant que ses jeux et ses plaisanteries sentaient le soldat. C'est encore moins l'infortunée Cléopâtre, réduite au dernier terme du malheur, tirant avec des cordes et des chaînes, par la fenêtre du monument où elle s'était réfugiée, ce même Antoine couvert de sang qui s'était percé de son épée et s'aidait de toutes ses forces pour venir mourir auprès d'elle. » Combien de peintres pourraient tirer profit de la leçon que leur donne ici Bernardin de Saint-Pierre !

Depuis son retour à la Haye, Netscher s'était adonné plus particulièrement au genre des portraits, non-seulement à cause des charges dont l'accablait sa paternité (car il avait beaucoup d'enfants ; il en eut jusqu'à neuf) mais aussi à raison du nombre des personnes qui voulaient avoir leur portrait de la main d'un tel peintre. Avec ses tendances à la distinction, à voir le côté élégant des choses, l'élève de Terburg dut avoir autant et plus de portraits que son maître. Celui-ci cherchait à bien rendre la nature, la trouvant toujours assez belle, s'il pouvait la traduire fidèlement ; celui-là songeait à l'embellir, la trouvant toujours assez vraie s'il atteignait à l'élégance. « Parmi les ambassadeurs qui passaient à la Haye, dit Houbraken, et qui se firent peindre par lui, Don Francisco de Mello, ambassadeur de Portugal, ne se contenta pas d'avoir le sien, mais il en emporta encore beaucoup d'autres qui sont aujourd'hui à Lisbonne chez l'archevêque de cette ville. »

On sait comment Netscher fut préféré même au grand Terburg son maître, par Guillaume III, prince d'Orange, depuis roi d'Angleterre. Lorqu'en 1672, Guillaume III se rendit à Deventer, patrie de Terburg, pour fortifier

cette place contre les Français, les magistrats de la cité lui demandèrent son portrait, lui désignant leur compatriote Terburg comme le plus habile peintre en ce genre de toute la Hollande. Il faut savoir qu'à cette époque Rembrandt était mort. Guillaume répondit aux bourgeois de Deventer qu'il avait déjà son portrait de la main de Gaspard Netscher, son peintre favori, et il leur en offrit une répétition, ne supposant pas



MARCHE D. G. NETSCHER P. CARBONNEAU SC.

LA LEÇON DE BASSE DE VIOLE.

que l'on pût faire mieux. Cette réponse, rapportée à Terburg, l'irrita profondément et contre son ancien élève et contre le prince d'Orange. Il s'en vengea par un tableau allégorique très-compliqué, que nous avons décrit dans la vie de Terburg, où il représente son disciple comme un ambitieux plein de présomption, de bassesse et d'ingratitude, et Guillaume comme un fou méchant, et comme le tyran de la République. Cette allégorie, dont la description et l'explication minutieuses se trouvent dans le livre de M. de Burtin, *de la Connaissance des Tableaux*, cette allégorie, disons-nous, a pu être une merveille de clair-obscur, de touche et de couleur ; mais les allusions

y manquaient à la fois de la finesse et de la clarté que comporte cette espèce de peinture. Un artiste qui s'appelait Gérard Terburg pouvait, ce nous semble, se venger de Netscher autrement que par une composition aussi lourde, aussi alambiquée. Il devait se venger par un chef-d'œuvre : c'est, du reste, ce qu'il fit.

Des neuf enfants de Netscher, deux embrassèrent la peinture, et y soutinrent dignement le nom de leur père. Ils travaillèrent l'un et l'autre dans son genre et adoptèrent sa manière finie, son goût pour les satins, sa touche fondue et précieuse. Les tableaux de Constantin et de Théodore Netscher sont estimés et recherchés. Ceux de Constantin furent quelquefois attribués à son père et de ce nombre serait la fameuse *Cléopâtre* dont nous parlions plus haut, s'il faut s'en rapporter à l'opinion d'un juge d'ailleurs fort compétent. Je parle de Lebrun, l'auteur de la *Galerie des peintres flamands, allemands et hollandais*. Mais cette opinion me paraît fondée principalement sur cette raison que Gaspard Netscher n'aurait jamais traité de sujets d'histoire, ce qui est précisément en question. Il est certain toutefois que ce peintre a touché parfois à la mythologie. Pour en citer un exemple, nous avons vu à Londres, dans la galerie Bridgewater chez lord Ellesmore, un tableau de Netscher où, sous les traits de *Vertumne et Pomone*, il a représenté la duchesse de Mazarin et Saint-Evremond. Il n'y a donc rien d'invraisemblable à ce que Netscher le père ait essayé un jour une donnée historique, d'autant qu'à la façon dont il l'a comprise, on peut dire qu'il ne s'est pas écarté un seul instant des simplicités du tableau de conversation, et à ce défaut même je reconnais l'authenticité de son œuvre.

Quelques auteurs ont pensé que ce peintre avait fait un voyage en Angleterre. Horace Walpole, qui est généralement bien renseigné, suppose que Netscher se trouvait à Londres vers l'année 1676[1]; mais Houbraken assure que Charles II, roi d'Angleterre, le fit prier plusieurs fois par le chevalier Temple, son ambassadeur, de venir à la cour de Londres, et que le peintre s'en excusa poliment. D'Argenville ajoute qu'il se fit pardonner son refus en adressant à Charles II de beaux ouvrages.

Au jugement de Gérard de Lairesse, Gaspard Netscher est un de ceux qui ont le mieux observé les lois de la couleur dans les ombres. « Chaque couleur des accessoires, dit ce savant homme, suivent qu'elle est claire ou sombre, doit avoir des ombres plus ou moins profondes, selon que la matière qui les compose est solide et compacte, ou mince et diaphane. Il est à remarquer aussi que les couleurs doivent être plus vagues et plus indécises en raison de ce que les objets deviennent plus petits par la distance. Nous trouvons d'excellents exemples de ceci dans les portraits du célèbre Netscher, qui a su admirablement bien ménager les plus grands coups de lumière et les plus fortes ombres, suivant la force naturelle de la couleur. » Le mérite que lui reconnaît un juge aussi éclairé, d'avoir gradué à propos les vigueurs des ombres et bien observé la perspective aérienne, ne l'a pas sauvé d'un reproche qui lui est commun avec beaucoup de peintres hollandais. Souvent il lui est arrivé, comme à Gérard Dow, comme au vieux Miéris, à Eglon van der Neer et à tant d'autres, de représenter des portraits en petit, notamment le sien propre avec sa femme et un de ses enfants appuyé sur le bord d'une fenêtre, sans rien faire qui éloigne cette fenêtre de l'œil du spectateur. Il est aisé de comprendre que si l'on n'interpose aucun objet, entre le cadre et la fenêtre, pour marquer la distance de celle-ci, l'œil est naturellement choqué d'apercevoir en petit des figures qui devraient lui apparaître aussi grandes qu'elles le sont en effet. On n'y peut remédier qu'en peignant sur le devant de la croisée quelque pièce de nature morte qui en indique la profondeur et l'éloignement. C'est ce que Miéris a voulu faire sans y trop réussir, quand il a peint un chat devant la fenêtre par laquelle il nous montre son *Epicière*, qui est dans le cabinet de sir Robert Peel. « On sait, dit Lairesse, que c'est le défaut ordinaire « des peintres de portraits, de faire paraître la figure appuyée sur l'épaisseur de la fenêtre. Il n'y a donc pas « d'autre moyen de faire fuir la figure, que d'ôter la croisée, car quand même la figure serait représentée en « dedans de la fenêtre, cela ne servirait de rien, si l'on ne donnait point une largeur et une épaisseur suffisante « à la croisée, et dans ce cas il ne faut pas craindre d'employer un peu de toile ou de panneau de plus pour y « peindre quelque objet de grandeur naturelle, tels qu'un livre, une orange. »

Tout le monde connaît par la belle estampe de George Wille *la Tricoteuse hollandaise* gravée par cet habile

[1] Madame Jameson voit dans le tableau de *Vertumne et Pomone* qui est dans la *Bridgewater-Gallery* une preuve à l'appui de la supposition que Netscher a séjourné quelque temps en Angleterre, parce que Saint-Evremond et la duchesse de Mazarin habitaient l'Angleterre dans ce temps là. *Private galleries of art in London*, page 358. London, 1844.

maître comme un des chefs-d'œuvre de François Miéris le vieux. M. de Burtin qui posséda ce tableau célèbre, s'il faut l'en croire, l'attribue à Gaspard Netscher, et son opinion, suspecte assurément comme l'est en pareil cas celle du possesseur, ne serait pas ici d'un bien grand poids, si elle n'était confirmée par celles de ses contemporains, l'expert Lebrun et M. Coclers d'Amsterdam, dont M. de Burtin cite le témoignage. Il est certain en tout cas qu'il n'est pas d'ouvrage où Gaspard Netscher, s'il en est l'auteur, ait montré plus au vif ce qui constituait son tempérament de peintre, son goût dominant, la tournure particulière de son esprit et la grâce de son pinceau. C'est à lui surtout, à lui plus qu'à tout autre, qu'a dû venir l'idée singulière de peindre une simple tricoteuse ainsi coiffée d'un bonnet de velours brodé en or, avec un délicieux casaquin vert. Que d'élégance et quelle richesse d'ajustements, si on les rapproche de l'humble travail auquel sont occupées les jolies mains de cette jolie personne! Il y a là un contre-sens ou, pour mieux dire, un contraste qui serait choquant,



LES BULLES DE SAVON.

s'il n'était sauvé par la beauté même de la figure et la séduction inattendue de son costume. On dirait d'une czarine qui, à son petit lever, pousse la coquetterie jusqu'à tricoter un bas, dans ses atours familiers d'impératrice. L'on se demande quel est donc le pays où les tricoteuses sont mises comme des princesses et jolies comme des fées. A ce trait caractéristique vous reconnaîtrez Gaspard Netscher. Dans tous ses ouvrages rayonne la passion du beau. Cette passion le suivit partout, dans les salons de la haute bourgeoisie, dans le palais des grands; elle fut le prisme au travers duquel il vit passer cette famille de nobles cavaliers, de femmes charmantes, de sveltes jeunes filles et de beaux enfants qui composent ses tableaux de conversations.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les ouvrages de Gaspard Netscher sont presque aussi recherchés que ceux de Terburg, de Miéris et de Metsu. Ils n'ont cependant jamais atteint les mêmes prix. Souvent les peintures de Théodore et de Constantin Netscher, ses deux fils, qui furent ses fidèles imitateurs, ont passé pour les siennes.

Musée du Louvre. — 1. *La Leçon de chant.* Une jeune femme en robe de satin blanc, assise près d'une table sur une terrasse, tient un papier de musique et chante. Derrière elle, une femme l'écoute. A droite, de l'autre côté de la table, le maître tient un luth et bat la mesure avec un rouleau de papier. Signé *G. Netscher.* — Ce tableau et le suivant ont appartenu au duc Amédée de Savoie.

2. *La Leçon de basse de viole.* Ce tableau sur bois, cintré, représente une femme assise et vêtue de satin blanc qui joue

de la basse en regardant la musique que son maître lui tient. A droite, derrière la chaise, un jeune garçon, qui tient son chapeau d'une main, son violon dans l'autre. Signé *C A Netscher* (le C, l'A et l'N sont enlacés).

Musée de La Haye. — *Une société de trois personnes, représentant le peintre, sa femme et sa fille.* C'est le tableau dont nous avons parlé. Smith a fait erreur dans son *Catalogue* lorsqu'au lieu de ce tableau il en a décrit un autre gravé par David et qui représente aussi *Le peintre, sa femme et sa fille à une fenêtre cintrée.* Celui-là n'est pas au Musée de La Haye.

Musée d'Amsterdam. — *Une dame occupée à friser les cheveux de son fils.* A côté, une jeune fille grimace devant un miroir. Dans le fond, on voit une servante qui apporte une jatte d'eau. — Portrait du célèbre Constantin Huygens père.

Galerie de Dresde. — 1. *Portraits de l'artiste et de sa femme.* Ils sont à une fenêtre cintrée. La femme, vêtue de satin blanc, chante un air dont elle tient la musique. Son mari l'accompagne sur la guitare. Signé et daté de 1657.

2. *Le Médecin aux urines.* Une jeune femme en casaquin de satin brun bordé d'hermine, et assise dans un fauteuil attend avec anxiété la consultation de son médecin. Une servante arrange le lit. Ce tableau était attribué à Gérard Dow.

3. *Le Concert.* Dans un riche appartement on voit deux dames, dont une paraît accompagner sur le clavecin le chant d'un gentilhomme qui tient un livre de musique à la main. Celle-ci est vêtue d'un corsage de satin blanc et d'un jupon couleur de pêche.....

4. *La Toilette.* Une dame en casaquin de velours cramoisi et jupe de satin jaune, caresse un chien qu'elle tient sur ses genoux, tandis que sa femme de chambre lui arrange les cheveux. Dans le fond, on aperçoit un page qui tient une aiguière à la main.

5. *Le Portrait de l'artiste.* Il est âgé de 28 ans, ayant été peint en 1664. Il est assis, la tête appuyée dans sa main, paraissant réfléchir sur une lettre qu'il vient d'écrire.

Pinacothèque de Munich. — 1. *Un enfant soufflant des bulles de savon;* effet de chandelle.

2. *Le jeune Flûteur.* Il porte un bonnet orné de plumes, et joue de la flûte, assis à côté d'une table sur laquelle il s'appuie; effet de lampe.

3. *Le Concert.* Deux dames et deux cavaliers. L'une d'elles, en robe de satin blanc, est assise au milieu sur le devant, tenant un livre de musique; l'autre est debout avec un petit chien dans ses bras; un des musiciens joue de la guitare.

4. *Bethsabée* recevant des mains d'une vieille femme une lettre qu'un jeune garçon vient d'apporter avec un écrin.

5. *Le Perroquet favori.* Une jeune femme, mise élégamment, le tient sur son doigt et le caresse, tandis qu'un enfant s'approche avec une assiette de cerises. La cage de l'oiseau est posée sur le rebord de la fenêtre cintrée qui encadre la scène.

Galerie de Florence. — *Une jeune femme*, en bonnet de dentelles et casaquin de satin gris foncé, bordé d'hermine, regarde sa montre, à la lueur d'une chandelle. Ce tableau avait appartenu au marquis de Voyer.

Une dame, son mari et deux enfants. Elle est vêtue de soie jaune, et il est couvert d'un large manteau rouge. Un des enfants caresse un agneau; l'autre est assis à leurs pieds. — *Une jeune dame*, en robe de satin blanc, joue de la guitare près d'une fontaine, tandis que sa compagne lui apporte un panier de fruits. — *Une servante* écurant un chaudron de cuivre à sa fenêtre. — *Un sacrifice à Vénus.* Deux femmes implorent la déesse; l'une d'elles lui offre un couple de colombes. — *Une femme* en négligé bordé d'hermine, est assise à une table, accordant un luth. Un enfant s'amuse à donner du sucre à un petit chien.

Galerie de la reine d'Angleterre. — *Portrait de Guillaume III*, lorsqu'il était prince d'Orange. On voit une bataille dans le fond. — *Marie, princesse d'Orange*, peinte dans sa jeunesse, avec un petit cochon d'Inde (douteux).

Galerie Bridgewater. — Sous les traits de *la duchesse de Mazarin et de Saint-Évremond, Vertumne et Pomone.* — *Un intérieur.* Un gentilhomme, appuyé sur une table vient de lire un papier; une jeune dame élégante se lave les mains dans un bassin d'argent que lui tient un page.

Collection Robert Peel. — *Deux enfants faisant des bulles de savon.* Ils sont en demi-figure à une fenêtre cintrée et richement vêtus; daté de 1670. — *L'Instruction maternelle.* Une mère assise à une table apprend à lire à sa petite fille; un plus jeune enfant, à genoux aux pieds de la chaise, joue avec un chien. Ce tableau provient de la Galerie d'Orléans, où il était connu sous le titre de *la Maîtresse d'école.* — *Une jeune fille assise à son rouet.* Elle est vêtue d'un casaquin jaune, garni d'hermine et d'un jupon de satin blanc. Figure vue jusqu'aux genoux (panneau cintré).

On trouve encore des Gaspard Netscher dans les collections de lord Ashburton, de George Murant et de William Wilkins.

Voici les prix de vente :

Vente du comte de Vence, 1750. — *Cléopâtre, au moment où elle se fait piquer par l'aspic.* Ce sujet est connu par la gravure de Wille. 1,800 livres.

Vente Julienne, 1767. — *Un Turc à une croisée sur laquelle il est appuyé.* — *Un jeune garçon à une croisée:* il tient un gobelet et une cage; deux friands tableaux peints sur bois en 1665. 1,702 livres.

Une femme donne à téter à son enfant; elle a près d'elle une petite fille assise qui travaille à sa dentelle; on en remarque deux autres, dont l'une debout tient un chat. 3,510 livr. Adjugé au prince de Galitzin.

Le Jeu de piquet, tableau gravé sous ce titre par Lépicié. 328 livres.

Vente prince de Conti, 1777. — *Une femme qui tient un enfant par le bras et un homme assis devant sa table, sur laquelle est un livre ouvert.* 1,030 livres.

Vente Randon de Boisset, 1777. — *Quatre figures dans une chambre*; un homme et une femme jouent aux cartes; à droite un homme debout, à gauche une femme, aussi debout, qui joue avec un chien. 2,800 livres.

Le petit Physicien, tableau gravé sous ce titre par Wille, 1,800 livres. Il provenait de la vente de Mlle Clairon, où il avait monté à 1,200 livres seulement.

Deux enfants vus par une croisée; l'un fait des bulles de savon que l'autre veut attraper; peint en 1670. 1,598 livres.

Vente Poullain, 1780. — Le tableau dont nous venons de parler (*Deux enfants vus à une croisée*); il est gravé dans la galerie Poullain. 2,100 livres.

Vente Catalan, 1816. — Le même tableau, 3,810 fr.

Vente cardinal Fesch, 1845. — *L'Amateur en méditation.* Il est occupé à regarder des gravures qui paraissent faire l'objet de ses réflexions. 405 scudi, 2,300 fr. environ.

Vente Gentil de Chavagnac, 1854. — *L'Amateur de roses.* Une petite fille tenant une rose à la main et en portant plein son tablier. Tableau de fort petite dimension sur bois, 5,000 fr.

1681

GNetscher

Netscherf

CNETSCHER

Impr. Dinsse et Comp., rue Cassette, 2



École Hollandaise. *Architecture, Vues de villes*

JEAN VAN DER HEYDEN

NÉ EN 1637. — MORT EN 1712



Si l'on disait à quelqu'un qui n'aurait jamais vu de tableaux de Van der Heyden, que ces tableaux représentent tout simplement des maisons de ville, des églises, des rues, des places, et que des murailles de pierre ou de brique en sont le principal objet, il ne voudrait jamais croire que de semblables peintures sont recherchées, qu'elles ont un grand prix; et cependant Van der Heyden est un des peintres hollandais qui se paient le plus cher, non pas en Hollande seulement, mais partout. Pourquoi? C'est le secret de l'art. Par lui tout prend une physionomie, un caractère, un charme. Les choses les plus insignifiantes et les plus vulgaires, celles que nous ne regardons jamais dans la réalité, peuvent nous captiver en peinture, si elles sont exprimées par un véritable peintre, qui aura pris quelque plaisir à les voir et quelque peine à les rendre. Ce phénomène, car c'en est un, se produit d'une manière surprenante dans les ouvrages de Van der Heyden.

Cet homme singulier fut à la fois le plus passionné et le plus patient des artistes. Il était né en 1637 à Gorcum, où il avait eu pour maître un peintre sur verre. Dès qu'il sut tenir un crayon, il s'appliqua, par un goût bizarre, à dessiner des châteaux, des palais, des églises, des maisons, absolument comme s'il se fût destiné à l'étude de l'architecture, mais avec une précision déjà étonnante, une perspective rigoureuse et un soin prodigieux apporté aux plus petits détails. Il s'exerça ensuite à peindre d'après nature ces vues scrupuleusement naïves, et à reproduire le ton local de chaque objet et ses dégradations, avec la même fidélité qu'il avait mise à en tracer les lignes, à en mesurer les proportions et la distance.

Les Hollandais, bien qu'ils aient tous le don de la patience, l'admirent beaucoup chez les autres, surtout dans ses résultats; aussi les premiers tableaux de Jean Van der Heyden firent-ils sensation. Les curieux étaient ravis de voir qu'une maison devant laquelle ils étaient passés vingt fois sans y prendre garde, leur paraissait remplie d'intérêt sur la toile; ils se plaisaient à compter les pierres, à distinguer, en dépit de l'exiguité des dimensions, chacune des briques du mur et chacune de leurs nuances, et les lignes imperceptibles du ciment, et les plus légères brindilles des plantes qui commençaient à végéter dans les interstices. Ils se montraient avec un sourire de satisfaction les petites taches de moisissures, les mousses, les lichens qui colorent toujours les murailles dans les pays humides et les font verdoyer; enfin l'apparente diminution des pierres, suivant les lois de la perspective linéaire, à mesure qu'elles fuient vers l'horizon, et l'affaiblissement gradué de leurs teintes, suivant les lois de la perspective aérienne.

Ces éloges, qui sont toujours sincères de la part de ceux qui les paient, furent cause que Van der Heyden ne s'écarta plus du genre qu'il avait créé. En le cultivant, il y devint de plus en plus habile, et enfin il le porta au plus haut degré de fini, aux dernières limites de la perfection. On eût dit que son œil avait les propriétés d'un verre grossissant, au point qu'il fallait prendre une loupe pour apprécier la délicatesse de son travail, la ténuité exquise de ses touches, et pour découvrir les infiniment petits de sa peinture, qui pourtant rentraient tous dans l'unité du tableau; car c'est le trait le plus remarquable du talent de Van der Heyden, que les menus détails de son architecture, bien que très-soignés, ne nuisent point à l'effet d'ensemble, tant ils sont habilement subordonnés à la masse de l'édifice. Le peintre a vu son monument de deux façons, de loin, d'abord, pour en saisir l'aspect général, ensuite de fort près, pour en étudier minutieusement toutes les parties. Ainsi, avec la donnée la plus ingrate, Van der Heyden a su faire un tableau dans lequel se retrouvent les grandes lois de l'art. En France, où l'on attache beaucoup plus d'importance que partout ailleurs, à l'esprit d'une composition, au sentiment qu'elle exprime ou aux idées qu'elle réveille, le talent de Van der Heyden eût été moins apprécié ou l'eut été plus lentement, vu le petit nombre de ceux qui aiment la peinture pour la peinture; mais en Hollande, cet humble peintre de pavés, de murailles et de toits, fut tout de suite estimé à l'égal des Miéris, des Berghem, des Paul Potter. Au surplus, il n'était pas moins intéressant pour un Hollandais de voir reproduire avec tant d'amour les pierres de sa maison et tous les carreaux de sa fenêtre, que de reconnaître sur la toile de ces grands artistes les meubles précieux de son intérieur, les bœufs et les moutons de ses prairies.

Van der Heyden, appelé, par sa réputation même, sur un plus grand théâtre, avait quitté la ville de Gorcum pour s'établir à Amsterdam. Là il peignit, non-seulement des maisons au bord d'un canal, mais les principaux édifices de la cité, la Bourse, le bureau du Poids public, l'Hôtel-de-Ville[1]. La vue de ce dernier monument est un de ses chefs-d'œuvre. Lorsqu'il nous arrive de le regarder au Musée du Louvre, où il est aujourd'hui, nous croyons être encore à Amsterdam, sur la grande place, en présence de cet Hôtel-de-Ville si imposant par sa masse régulière, si bien construit, si noblement décoré par les festons qui séparent les grandes fenêtres des entresols, par le magnifique bas-relief sculpté dans le tympan du fronton, par les statues de bronze qui s'élèvent sur les acrotères, et enfin par les deux ordres de pilastres, composite et corinthien, qui ornent la façade, mouvementée par la forte saillie d'un

[1] Cette maison a été détruite et l'édifice est complétement isolé, mais il ne sert plus d'hôtel-de-ville, et on l'appelle aujourd'hui le Palais-Royal.

avant-corps. En prenant son point de vue du côté de l'ancienne maison du Poids, il a choisi l'aspect le plus pittoresque, celui qui permettait de remuer, pour ainsi dire, cette grande surface par le jeu de la perspective et d'en faire sentir les saillies. L'harmonie, j'allais dire le charme qu'il a su mettre dans la représentation d'un objet d'ailleurs aussi froid par lui-même, est une chose étonnante et à laquelle on reconnaît bien un maître. Pas la moindre sécheresse dans un tableau exécuté néanmoins avec tant de précision; rien



VUE DE L'HOTEL-DE-VILLE D'AMSTERDAM

de ligneux, rien de dur : tout est adouci par la perspective, tout est plongé dans l'impalpable fluide de l'air ambiant. Et comme le ciel est à la fois assez clair pour que le monument s'en détache, et assez septentrional pour nous rappeler la Hollande ! Parlerai-je des jolies figures de Van de Velde, qui donnent si bien la date de cette peinture? Nous sommes au temps de Louis XIV, époque où la ville d'Amsterdam était remplie de Français. Là s'imprimaient tous les livres qui eussent été défendus en France, et notre langue était familière à la bonne compagnie, c'est-à-dire aux échevins, aux bourguemestres et aux gros marchands. Isolées ou groupées, les figures d'Adrien Van de Velde paraissent placées au hasard, tandis qu'elles sont arrangées très-adroitement de manière à racheter l'ingratitude de certaines lignes, à rompre certaines symétries qui refroidiraient le tableau, et à lui donner du jeu, là où l'attention a besoin d'être réveillée. Parmi ces hommes, ces femmes, ces enfants de tout rang et de toute profession qui vont et

viennent, s'arrêtent pour voir passer une chaise ou charger un cheval, je distingue deux graves personnages qui s'abordent par un salut cérémonieux en inclinant leurs perruques :

Ah! puisque je vous vois, je me tiens trop content.

Mais, encore une fois, qui croirait qu'un tableau pareil peut être aussi intéressant qu'il l'est en effet? Van der Heyden y attachait, lui, une grande valeur et jamais il ne consentit à le vendre. A sa mort, le chef-d'œuvre échut en partage à un de ses héritiers qui jouissait d'une fortune considérable, et qui par orgueil ne voulait pas s'en dessaisir. Sous le règne de Louis XVI, M. d'Angevilliers, directeur des bâtiments, arts et manufactures, ayant envoyé en Hollande un très-habile expert, M. Paillet, avec la mission d'y acheter des tableaux pour le compte du roi, cet expert vit le tableau de Van der Heyden et mit tout en œuvre pour l'acquérir, sans pouvoir vaincre la ténacité du propriétaire. Il eut alors recours à un courtier, et celui-ci usa de stratagème. Il choisit l'heure de la Bourse pour parler au possesseur du tableau, et il lui dit qu'un étranger se présentait pour faire l'acquisition de son Van der Heyden, qu'il y mettait beaucoup d'insistance, et que le seul moyen de se délivrer de ses importunités était de lui demander un prix exorbitant. Le propriétaire donna dans le piége et demanda six mille florins. Le courtier lui mit sur-le-champ dans la main une pièce d'or de quatorze florins, en lui disant : « Le tableau est à moi, les six mille florins vont vous être payés. » Ces sortes de marchés faits à la Bourse, sont regardés par les Hollandais comme sacrés. Notre amateur, tout furieux qu'il était d'avoir été pris au mot, se crut donc obligé de tenir parole et il s'exécuta [1]. C'est ainsi que le chef-d'œuvre de Van der Heyden passa dans la galerie du Louvre.

Il est difficile de comprendre comment un peintre aussi assidu au travail, aussi amoureux de son art, a pu trouver le loisir d'étudier les lois de la mécanique et de chercher le perfectionnement des pompes à incendie. Il ne fut pas l'inventeur de ces pompes, comme le disent quelques écrivains hollandais, mais il en augmenta le produit et les forces, et il en diminua le frottement; il les rendit même plus commodes à transporter. Les magistrats d'Amsterdam ayant reconnu l'effet de ses perfectionnements, gratifièrent l'auteur d'une pension et lui donnèrent le titre de directeur des pompes à incendie. Depuis ce temps, Van der Heyden fit moins de tableaux; mais ceux qu'il fit, il les termina avec autant de délicatesse que les autres et aussi précieusement. Bien que les édifices publics, les maisons de brique, et en général les constructions de toute espèce fussent l'objet essentiel de ses fines peintures, il lui arriva de temps à autre de peindre les vertes prairies de la Hollande et de représenter, sur un plan éloigné, ces châteaux d'une architecture moitié espagnole, moitié française, qui font si bien dans le paysage, lorsqu'on les aperçoit au travers d'un bouquet d'arbres qui les cache en partie, et dont le ton vigoureux tranche sur les couleurs blondes des briques lointaines. Van der Heyden faisait les arbres comme les maisons, c'est-à-dire qu'il observait toujours la masse en même temps qu'il apportait tous ses soins aux détails. En regardant son paysage, on pourrait démêler chaque touche, retrouver chaque rameau, chaque feuille, et reconnaître l'espèce de feuillé que le peintre a voulu imiter par le maniement du pinceau; mais, à l'œil, l'arbre tout entier fait masse et forme à propos une vigueur dans la composition, soit qu'il s'enlève sur les clartés de l'horizon, soit qu'il serve de repoussoir à une rangée de fabriques qui s'enfoncent dans le tableau, éclairées par le soleil. Toutefois c'est plutôt comme peintre d'architecture que Van der Heyden est demeuré célèbre, et le talent du paysagiste est chez lui purement accessoire. Il a été, du reste, fort bien jugé par Descamps, et puisqu'il nous arrive quelquefois de sourire aux naïvetés de cet auteur, il est juste que nous citions cette fois une de ses bonnes pages :

« Ce qu'il y a de plus surprenant dans les ouvrages de Van der Heyden, c'est le détail minutieux des matériaux et de tant de petites parties distinctement aperçues. Sans nuire à l'accord du tout ensemble, et sans être peiné ou sec, sa touche est précise et pourtant pâteuse. Un travail, en apparence servile,

[1] *Musée Napoléon*, par Filhol, t. VI.

devient aux yeux facile et précieux. Il poussait l'exactitude jusqu'à la diminution des briques des murailles, suivant les lois de la perspective. Des tons gris et roussâtres, mêlés ensemble, produisent des masses tantôt vigoureuses, tantôt vaporeuses et toujours dorées. L'intelligence de la couleur du clair obscur est observée dans ce qu'il a peint [1]. J'ai vu des tableaux de lui où il n'y avait pour tout qu'une petite maison, et on ne se lassait point d'admirer avec quelle magie il avait fait valoir un fond de paysage dont le plan



PLACE D'UNE VILLE DE HOLLANDE

uniforme n'avait nul intérêt : c'était un local exact, auquel on n'aurait pu rien ajouter; ce n'était qu'un chemin ou tout autre objet aussi peu frappant, et sous son pinceau la représentation n'en est pas froide. Il a si bien su répandre la lumière et opposer en même temps les ombres, que ses oppositions font le même effet que s'il y avait plusieurs plans. Une prairie a différentes couleurs dans la nature, mais il faut un grand talent pour les rendre et lui ôter cette verdeur monotone qui choque dans une imitation médiocre. »

Ce jugement n'est pas bien exprimé, mais il est fort juste. Il y faut ajouter que Van der Heyden a

[1] Par cette mauvaise phrase, Descamps veut dire que Van der Heyden entendait très-bien la valeur de chaque ton, c'est-à-dire le rôle que jouent les couleurs locales dans le clair obscur du tableau. Un ton jaune de Naples, par exemple, forme une masse claire, un ton terre d'ombre fait une masse obscure.

démenti par ses charmants tableaux les idées qu'on se fait en général sur le beau pittoresque, ou du moins il a montré qu'il n'y a point de règles, dans l'art, sans exception. Nous avons dit nous-même, en parlant de Karel Dujardin, que la valeur pittoresque d'un objet (quand il s'agit de ce qu'on nomme peinture de genre) réside dans une agréable disproportion, dans un ondoyant et beau désordre; que les surfaces sont pittoresques à la condition de n'être pas unies et de présenter, au contraire, un aspect inégal et rugueux, c'est-à-dire des ressauts qui puissent produire des accidents de lumière; que les couleurs sont pittoresques à la condition de n'être pas monotones; que les formes ne sont bonnes à peindre que lorsqu'elles présentent de la variété dans les parties correspondantes. Ainsi la symétrie des formes, la ressemblance des lignes et leur parallélisme, l'uni des surfaces et la monotonie des couleurs, qu'il ne faut pas confondre avec leur harmonie, sont les plus grands ennemis du *pittoresque*. Nous avons dit cela et ne devons pas nous en dédire. Mais il faut avouer aussi que Jean Van der Heyden, avec la supériorité d'un talent tout spécial, est venu prouver combien peu sont rigoureuses, sinon toutes les lois de l'art, du moins la plupart des lois secondaires. A l'inverse des autres peintres hollandais, tels que Dujardin, Wouwermans, Ostade, Berghem, celui-ci a été pittoresque sans affecter aucun désordre, sans mettre du contraste dans les lignes et les formes, sans donner de la rugosité aux surfaces. « Un morceau d'architecture, dit Gilpin[1], peut être élégant au plus haut degré; les proportions de ses parties, le choix des ornements et la symétrie du tout peuvent être extrêmement agréables; mais si vous le mettez sur la toile, il devient immédiatement un objet compassé et cesse de plaire. Pour lui donner des beautés pittoresques, ce n'est pas du ciseau, mais du marteau destructeur qu'il faudrait faire usage; il faudrait en renverser une moitié, déformer l'autre, et disperser autour ses membres mutilés; en un mot, d'un bâtiment fini avec soin, faire une ruine agreste. Assurément aucun peintre n'hésiterait dans le choix à faire entre ces deux objets. » Cependant, je le répète, Van der Heyden a mis sur sa toile des bâtiments propres, réguliers, bien tenus, et là où d'autres eussent imaginé des dégradations pour accrocher la lumière et amuser l'œil, il a osé lui, peindre de bons murs, des briques bien jointes, des surfaces tranquilles, des pierres neuves. Et avec tous ces éléments qui paraissent et qui sont en effet si contraires à la peinture et si ingrats, il a fait des tableaux excellents dans leur genre et fort recherchés. Pour éviter l'égalité des lignes et sauver la platitude des surfaces, il dessine d'ordinaire ses monuments en raccourci; pour rendre pittoresques des murailles en bon état, il en nuance les tons, il en distingue toutes les pierres, toutes les briques; il en démêle de roses, de pâles, de cendrées, de rougeâtres; il rachète l'uniformité du plan par les plus fines variétés de la couleur. Pour accidenter sa composition dans ses *vues* de villes, il a soin d'introduire des canaux, des ponts, des écluses aux bras levés, dont les lignes se combinent heureusement avec les contours incertains des arbres qui bordent le canal; enfin, pour se faire pardonner l'ennuyeuse régularité du pavé des rues, il en compte avec une patience inouie tous les carreaux; il y découvre des inégalités imperceptibles, des brins d'herbe, de petits ourlets de verdure, et il intéresse un instant nos regards en faisant fuir ce pavé au moyen d'une perspective qui produit la plus étonnante illusion. Doué d'une vision extraordinaire et aussi clairvoyant, peut-on dire, que l'est aujourd'hui l'instrument du photographe, il aperçoit tout : les moindres gerçures du crépi, les moindres cassures d'une brique, et dans les tuiles d'un toit, le côté humide et le côté sec. A voir tant d'exactitude dans ses représentations et tant de scrupules, on a jugé que Van der Heyden se servait de la chambre claire, et il est permis de le croire, mais cela même ne diminue point le mérite de sa merveilleuse exécution. La chambre claire et la chambre obscure sont depuis longtemps à la disposition de tout le monde, et cependant il n'y a eu jusqu'à présent qu'un Van der Heyden.

Adrien Van de Velde n'est pas le seul qui ait prêté le secours de sa collaboration à cet artiste modeste, qui aima mieux ne jamais toucher aux figures de ses tableaux que de les peindre imparfaitement. Eglon Van der Neer et Guillaume Van de Velde, le fameux peintre de marine, ont aussi travaillé dans les *Vues* de

[1] *Essai sur le beau pittoresque*, traduit de l'anglais par le baron de B (Blumenstein). *Breslau*, 1799.

Van der Heyden. Précieusement finies, à l'unisson du reste, les figures d'Eglon Van der Neer sont cependant moins agréables que celles d'Adrien Van de Velde, par la raison qu'une légère diversité dans la touche d'Adrien produit un heureux effet, en laissant au fini délicat de Van der Heyden toute sa valeur. Quant à Guillaume Van de Velde, il a aidé quelquefois son confrère en peignant au bord de ses villages, tantôt des canaux tranquilles qui font miroir, tantôt la mer, et en y ajoutant des barques amarrées, des chaloupes chargées de monde, ou bien des navires en partance. On voit au musée du Louvre un tableau de Van der Heyden, la *Vue d'un village au bord d'un canal*, où Guillaume Van de Velde a peint l'eau et les barques,



VILLAGE SUR LE BORD D'UN CANAL.

et Adrien les figures; nul doute que l'association de ces trois artistes ne rehausse de beaucoup le prix d'une pareille peinture aux yeux d'un amateur.

Jean Van der Heyden mourut à Amsterdam le 28 septembre 1712, à l'âge de soixante-quinze ans. Il ne lui arriva point ce qui est arrivé à tant d'autres, d'être moins apprécié durant sa vie qu'il ne devait l'être après sa mort. Au contraire, le nombre des curieux qui estimaient et recherchaient ses tableaux a diminué sensiblement depuis deux siècles. Mais, en dépit de toutes les variations du goût et de la diversité du caractère des nations, ces précieux morceaux ont pris place dans les plus fameuses galeries publiques ou privées, ont conservé leur prix dans toute l'Europe et se paient encore presque aussi cher que des Wouwermans, des Netcher et des Berghem.

CHARLES BLANC

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Il n'est guère de musée public ou de galerie privée de quelque importance, surtout dans le nord de l'Europe, qui ne renferme des tableaux de Van der Heyden.

MUSÉE DU LOUVRE. — Trois tableaux : 1. *Vue de la maison de ville d'Amsterdam*, tableau signé et daté de 1668. Il fut acheté par Louis XVI, au prix de 6,000 florins. Les figures sont d'Adrien Van de Velde. 2. *Église et place d'une ville de Hollande.* — Tableau signé, figures du même Van de Velde. 3. *Vue d'un village au bord d'un canal.* — Ce tableau a cela de particulier que les barques en sont peintes par Guillaume Van de Velde et les figures par Adrien. Il fut acquis également sous Louis XVI.

Dans les salons de M. de Rothschild, à Paris, nous avons vu un tableau de Van der Heyden : c'est une *Vue d'Amsterdam* ; on y remarque un pont-levis sur un canal où glisse une barque, et des maisons ombragées d'arbres.

MUSÉE D'AMSTERDAM. — Trois tableaux, représentant des vues de villes avec des canaux, des ponts pittoresques et des figures peintes par Adrien Van de Velde. Un de ces tableaux provient de la collection Van der Pot de Rotterdam, dont la vente est mentionnée ci-après.

PINACOTHÈQUE DE MUNICH. — *Vue d'une place ouverte*, plantée d'arbres, peinte sur bois.

On trouve aussi à Munich dans la galerie Leuchtenberg, une *Vue de Village* de Van der Heyden.

GALERIE DU BELVÉDÈRE, à Vienne. — *Vue d'un ancien château-fort entouré d'eau* ; morceau peint sur bois.

GALERIE BRIDGEWATER, à Londres. — *Vue d'une ville de Hollande*, coupée par un canal et un pont levis. Ce tableau est gravé dans la galerie Stafford, et dans la galerie Lebrun.

GALERIE DE LA REINE D'ANGLETERRE. — *Vue d'une maison Hollandaise, avec quelques autres bâtiments au bord d'un canal.* Figures par Adrien Van de Velde, parmi lesquelles, deux hommes dans un bateau ; morceau de choix.

Vue d'une ville de Hollande. — On y voit aussi des figures d'Adrien ; les arbres manquent de légèreté. Ce tableau et le précédent proviennent de la collection Baring. Le premier a été gravé par Basan ; il est estimé 120 guinées par Smith, dans son *Catalogue raisonné*.

COLLECTION ROBERT PEEL. — *Vue de la ville de Cologne*, prise sur la place, à l'Ouest : on y voit la Tour de la Cathédrale. Nombre de figures par Adrien Van de Velde. Ce tableau provient de la collection Barchard, qui fut vendue en 1826. Il fut vendu 415 guinées à M. Christie, soit environ 10,900 fr.

VENTE PRINCE DE CONTI, 1777. — *Différentes places de la ville de Cologne.* Deux morceaux peints sur bois, provenant du cabinet du duc de Choiseul. 4,950 liv. les deux.

Vue du Château de Bentheim, au bas on aperçoit la ville et une grande prairie. Figures par Adrien. 2,501 liv.

VENTE RANDON DE BOISSET, 1777. — *Vue du dehors d'une Église et de plusieurs maisons attenantes.* Les figures dont ce tableau est enrichi sont, les unes d'Églon Van der Neer, les autres d'Adrien Van de Velde. 13 pouces sur 16. 6,154 liv.

L'Entrée d'une ville de Hollande. — On y remarque une hôtellerie d'où sort un homme tenant un cheval par la bride, etc. On y compte quatorze figures par Adrien Van de Velde, sur bois. 3,003 liv.

VENTE JULLIENNE, 1767. — *Vue d'une église, de plusieurs maisons, de différents arbres, et d'un pont sur un canal.* — On y compte dix-sept figures par Adrien, peint sur bois. 20 p. sur 23. 2,100 liv.

VENTE BLONDEL DE GAGNY, 1776. — *Un château et plusieurs maisons de campagne, environnées d'arbres agréables près d'un canal.* — On y voit des figures par Adrien Van de Velde, et des bateaux par Guillaume Van de Velde. 4,161 liv.

La vue du château de Rosindal, avec figures par Adrien. 4940 liv.

VENTE HORST, 1801. — *Vue d'une place de Cologne*, offrant des détails précieux, dix-sept figures, une avenue d'arbres, etc. Ce tableau fut acheté par Boucher, en Hollande, lors du voyage qu'il fit dans ce pays en 1766, avec Randon de Boisset. 3,450 fr.

VENTE VAN DER POT, 1808. — Deux morceaux peints sur cuivre. Ils représentent des intérieurs de ville avec canaux, ponts levis, ponts de pierre, des arbres et des figures. 13 p. sur 17 environ. 4,055 florins.

VENTE ÉRARD, 1832. — *Vue prise dans l'intérieur d'une ville* ; une église à façade d'ordre composite, sur une grande place garnie de figures par Adrien Van de Velde. On croit que c'est une vue prise à Cologne, sur bois. 6,951 fr.

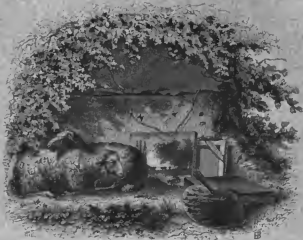
Vue d'une des portes d'Amsterdam. Sur bois, c'est la porte qui ouvre sur le chemin de Leyde. En avant est un pont levis en deçà duquel un chemin fermé par des barrières à hauteur d'appui, de jolies figures par Adrien. 2,550 fr.

VENTE PERREGAUX, 1841. — Une magnifique église vue par le chevet ; à droite, une maison à l'angle de laquelle s'élève une tour gothique ; vers la gauche, de l'autre côté d'une belle rue, une autre église sur le devant de laquelle est planté un chêne. Nombre de figures par Adrien ; sur cuivre. 17,004 fr.

VENTE PATUREAU, 1857. — *Vue de l'entrée d'une ville.* On y remarque, vers la droite, à la porte d'une métairie construite en briques, un puits où une femme puise de l'eau ; à gauche, deux militaires ayant auprès d'eux un chien. Le fond présente une porte de ville flanquée de deux tourelles. On voit, en dehors de la porte, deux figures, et, sur la droite, des arbres de haute futaie. Les figures de ce joli tableau sont par Adrien Van de Velde ; il est sur bois et porte vingt-trois centimètres de hauteur sur vingt-sept de large. Adjugé 15,500 fr. au marquis de Lagrange.

VHeyden

Impr. Bénard et Comp. rue Damiette



École Hollandaise. *Paysages.*

GUILLAUME DE HEUSCH

NÉ EN 1636. — MORT EN 1712?



Il nous aurait fallu renoncer à écrire l'histoire des peintres hollandais, si nous avions dû en exclure ces nombreux artistes qui ne brillent dans leur école qu'au second rang, mais qui ont su s'y ménager une telle place, que l'omission de leur nom est devenue impossible. Si nous ne connaissions pas les ouvrages de Jean Both, dont Guillaume de Heusch fut l'élève, celui-ci nous paraîtrait un paysagiste original, lumineux et piquant; mais, à côté de son maître, il n'est plus guère qu'un heureux imitateur, ou, pour mieux dire, qu'un excellent disciple. Et, cependant, il faut avouer que ses tableaux ont encore beaucoup de saveur, même après ceux dont ils reproduisent la manière, et l'on peut dire, à l'éloge de Guillaume, qu'il a plutôt recommencé Jean Both qu'il ne l'a servilement imité.

Comme son maître, de Heusch était né à Utrecht; mais il alla fort jeune en Italie, et ce fut là qu'il devint l'élève de son compatriote. Il apprit de lui à choisir dans la nature italienne les sites agrestes, les arbres au

tauillage léger qui laissent transparaître le ciel, les campagnes montueuses, accidentées de petites chutes d'eau, hérissées de buissons, coupées de rivières. Tandis que Poussin et Claude et le Guaspre imprimaient à la campagne romaine, ou au paysage des environs de Naples, un caractère simple, grandiose et solennel, Jean Both et son disciple la voyaient mouvementée, pittoresque, et, au lieu d'y supposer des héros antiques et des demi-dieux, ils n'y regardaient que le paysan qui chemine en sifflant sur ses mulets, le batelier qui passe des voyageurs et des bœufs sur son bac, la fileuse qui indique à un cavalier son chemin, l'ânier qui tire après lui sa bête pour lui faire traverser un ruisseau bordé de broussailles et plein de cailloux.

La brûlante lumière du ciel d'Italie joue toujours un grand rôle dans les tableaux de Guillaume de Heusch, et les fonds de son paysage en sont toujours éclairés à profusion; mais, sur le devant, les rayons du soleil sont interceptés par des bouquets d'arbres dont l'ombre s'allonge; de petites collines, autour desquelles grimpe un chemin tortueux, font premier plan avec les plantes à larges feuilles qui croissent à leurs pieds et avec des figures de muletiers, de pâtres, qui montent ou descendent l'escarpement de la colline. Des touffes d'arbrisseaux, de grosses pierres, des fragments de rocs éboulés ajoutent à l'énergie du repoussoir, et, après s'être heurté à tous ces objets, le regard va se reposer et se perdre dans les perspectives d'un horizon estompé par une poussière lumineuse. Les arbres de Heusch ont des formes élancées et des rameaux tourmentés et capricieux; leur feuillage est pointu, *hirsutus*, peu chargé, et il paraît toujours agité par le souffle de l'air. Les ciels de ses tableaux sont rarement unis et tranquilles : on y voit circuler des nuages qui ajoutent au mouvement de la composition et complètent le sentiment d'un paysage toujours remué et quelquefois même un peu cahoté. Ses fabriques ne sont ni des temples païens en ruine, ni des monastères chrétiens aux lignes imposantes, ni des aqueducs à moitié détruits, ni des obélisques renversés, ni des colonnades vêtues de lierre, de mousse ou de fleurs; ce sont des maisons rustiques, des cabanes isolées, de simples fermes, et, par exception, de grands ponts aux briques disjointes. Parfois, une tour ronde, bâtie sur le roc, s'aperçoit au loin à mi-côte ou au sommet des dernières montagnes; mais l'architecture tient si peu de place dans les paysages de Guillaume de Heusch, qu'il semble avoir fait toutes ses études dans les Apennins, aux endroits les plus sauvages, les plus éloignés des villes et des monuments. Toutefois, c'est à Rome qu'il exécuta la plus grande partie de ses peintures, sans doute en y mettant en œuvre les éléments dont il était allé remplir dans les bois ses portefeuilles, car tout porte chez lui le cachet de la nature, l'accent de la vérité, de la vérité observée, non pas naïvement et au hasard, mais avec le parti pris de ne rien voir de ce qui est calme, uniforme et plat, de ne regarder qu'aux accidents.

Tel est le caractère des paysages de Guillaume de Heusch, et nos lecteurs reconnaîtront aisément, d'après cette description, combien sa manière rappelle en général celle de Both d'Italie. Mais l'élève se distingue de son maître par les nuances de sa touche et par son coloris. Bien que chaude et dorée, la couleur de Heusch n'est pas aussi cuite, aussi *tannée* que l'est souvent celle de Both; elle est moins convenue et reproduit mieux les impressions partielles de la nature. Quant à l'exécution, c'est tout le contraire : elle est, chez de Heusch, plus maniérée et plus monotone. Tous ses arbres sont touchés comme le seraient des plantes épineuses, et le faire du peintre, au lieu de varier selon les objets, est toujours le même, toujours pointu, toujours piqué de touches étroites, vives, acérées. Après un long séjour à Rome, où il avait été occupé et payé fort cher, de Heusch retourna finir ses jours à Utrecht, où il vécut fort âgé, disent les biographes. Les tableaux qu'il fit à cette époque représentent des vues du Rhin. Bien que la province d'Utrecht soit un pays plus pittoresque, je veux dire moins plat que le reste de la Hollande, de Heusch avait tant de goût pour les mouvements de terrain et les pays montueux, qu'il n'aurait pu se contenter des sites trop uniformes qu'il rencontrait autour de sa ville natale. Comme Saftleven, comme Griffier, il remonta le Rhin, jusqu'à ce qu'il y trouvât des rivages plus escarpés que ceux qui le bordent quand il se perd dans les sables de la Hollande. « Ses vues du Rhin, dit Descamps, sont presque toujours frappantes : il sut choisir les endroits où les oppositions se trouvaient comme placées tout exprès. Il ornait ses paysages de jolies figures, de chasses, de fêtes ou de moissons. »

Nos amateurs connaissent de Heusch par ses eaux-fortes et ses dessins, plus encore que par ses tableaux,

qui ne sont pas communs, même dans les Pays-Bas, et qui sont très-rares en France. Bien qu'ils reproduisent le système de composition de Jean Both, ses arbres aux branches fines et au feuillage peu touffu, ses devants arrosés de cours d'eau et ornés de larges pentes, il y a cependant une différence sensible entre l'élève et le maître. Celui-ci est plus expert dans l'art d'entamer le cuivre, plus habile à faire mordre l'acide. De Heusch est un graveur moins exercé, moins adroit que Jean Both; ses estampes ne sont pas aussi



PAYSAGE.

bien liées, aussi bien ensemble. Les morsures de l'eau-forte n'y sont pas conduites avec cette insensible dégradation qui fait que les divers plans, en reculant jusqu'à la ligne extrême de l'horizon, ne forment qu'un seul et même tableau. Mais les gravures de Guillaume de Heusch n'en sont pas moins l'œuvre d'un peintre, et, à cela près de cette expérience purement matérielle qui lui fait un peu défaut, on y retrouve la main, je veux dire le sentiment d'un maître, presque autant que dans celles de Jean Both. La plupart sont dessinées avec esprit, et animées par des figures de muletiers italiens, dont la présence y semble toute naturelle, au milieu d'un paysage brûlant de soleil. Le feuillé de ses arbres, le plus souvent traité en zigzag, se projette sur le ciel en forme de petits fers de lance, et le maniement de sa pointe y rappelle exactement sa manière de dessiner à la plume et les touches aiguës de son pinceau.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Guillaume de Heusch a gravé à l'eau-forte dix pièces qui sont décrites dans le premier volume du *Peintre graveur* d'Adam Bartsch. En voici l'indication abrégée :

1 à 4. — *Le Pont de pierres*. Au bas d'un rocher, qui est à droite de l'estampe et dont la partie supérieure est couverte d'arbres et d'arbrisseaux, coule un ruisseau dont le bord est orné d'un groupe de trois arbres presque au milieu de l'estampe. Un autre groupe de trois arbres s'élève sur le devant à gauche. Entre ces deux groupes, un peu vers le fond, quatre figures, parmi lesquelles on distingue un petit garçon portant une girouette. Le lointain offre la vue d'un pays montueux. — *Le Muletier*. Tout au milieu de l'estampe, chemine un muletier tenant par la bride son mulet. — *Le Grand Chevrier*. On voit une chèvre vers la droite, et, près du bord de la planche, de ce même côté, un chevrier qui se tient debout en s'appuyant sur un bâton ; un homme, à côté d'un cheval de somme, qui sort de la rivière, parle avec un muletier qu'il a rencontré, et dont on aperçoit les deux mulets. — *Le Petit Chevrier*. Vers le milieu, un petit chevrier, vu par le dos, semble parler à une femme qui passe devant lui. Une de ses chèvres est debout près du rocher du devant, et une autre, ainsi qu'un mouton, se voient à quelque distance ; vers la droite, est un paysage. Cette estampe et les trois qui précèdent sont marquées *G.-D. Heusch fe.*

5 à 8. — *Les Deux Bœufs*. Sur le devant, à droite, un bouvier fait marcher devant lui deux bœufs. Il est vu par le dos, parlant à un paysan : vers le milieu du fond, on aperçoit deux muletiers et leurs mulets chargés. — *Le Dessinateur*. Au milieu de ce morceau, un homme, vu par le dos, est assis sur une butte, tenant un portefeuille ou une planche sur laquelle il semble avoir tendu du papier pour dessiner. Il est accompagné d'un paysan qui le regarde. Ces deux figures se trouvent près du bord d'un ruisseau. — *Le Pèlerin et le Berger*. Vers la droite de l'estampe, un berger, vu de face, et assis sur une grosse pierre. Il s'entretient avec un pèlerin qui est debout vis-à-vis de lui. Presque au coin du bas de la planche, est un mouton. — *L'Ânier*. Au milieu de ce paysage, une jeune femme, vue par le dos, traverse un ruisseau. Vers la gauche de l'estampe, tout près de l'eau, un ânier, debout à côté de son âne chargé, paraît se disposer à traverser le ruisseau. Le fond offre la vue de deux grandes montagnes. Les lettres G, D, H, dans ces quatre estampes, sont entrelacées en forme de monogramme. Ces pièces sont encore marquées *G.-D. Heusch fe.*

9. — *Pan et Syrinx*. Au milieu de cette estampe, Pan est représenté les bras ouverts, courant après Syrinx qu'il poursuit et qui s'enfuit vers la droite, dans les joncs d'un marais, au bas d'un rocher. Au coin de ce rocher, derrière Pan, s'élève un grand arbre jusqu'au bord supérieur de la planche. Au haut de la gauche : *De Heusch fe.*

10. — *La Fileuse*. Dans le fond, à droite, une vieille bergère, debout, file au fuseau ; plus loin, trois vaches, en différentes attitudes, se voient près d'un petit bois, au delà duquel s'élèvent des montagnes. Au haut de la droite est écrit : *De Heusch fe.*

Musée du Louvre. — *Paysage* avec des voyageurs.

Musée royal de la Haye. — Deux petits Paysages.

Belvédère de Vienne. — *Paysage*.

Galerie Paul Esterhazy. — *Paysage*.

Musée de Copenhague. — *Paysage*.

Vente Ansban, vicomte de Fonspertuis, 1747. — Un fort joli *Port de mer* peint sur bois. 27 centimètres sur 34. 72 liv. 15 s.

Vente Montfort, 1836. — *Paysage* : Deux chasseurs se parlent dans un sentier ; l'un est à cheval, l'autre debout près de sa monture, dont un petit valet tient la bride. Effet du soir.

Guillaume de Heusch a souvent signé ses tableaux, et même ses gravures, des monogrammes suivants :

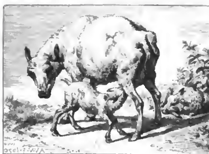
GH, GH



École Hollandaise. *Paysages et Animaux.*

ADRIEN VAN DE VELDE

NÉ EN 1639. — MORT EN 1672



Nous tous, habitants de ces grandes cités où l'homme, enfermé entre de hautes murailles, s'est dérobé la vue du ciel et des horizons; jetés malgré nous au milieu des dissensions humaines, et témoins involontaires de luttes sans fin et d'agitations sans fruit; nous qui tant de fois avons rêvé les tranquilles ombrages de la forêt, de vertes campagnes et ces plaines où l'esprit aime à s'étendre en même temps que la vue, nous ne nous arrêterons point, sans une émotion bienfaisante, devant les tableaux de Van de Velde. A ce peintre charmant, la nature ne se montra jamais que parée de grâce naïve et de douceur, souriante et sereine comme la jeunesse. Désolée pour Ruysdael, aride et triste

pour Wynants, elle semble avoir réservé à Van de Velde ses retraites les plus pastorales, ses plus frais tapis de verdure, ses plus salutaires haleines. En contemplant les pâturages où ce maître assemble ses chèvres, ses brebis et ses vaches pensives, il n'est point d'esprit si inquiet, d'âme si troublée qui ne doive retrouver un moment la paix intérieure. Par quel miracle de l'art se peut-il qu'au moyen de quelques couleurs sur une toile tendue, un artiste éveille en nous le même sentiment ineffable de repos, de délassement et de bien-être que nous procurent la senteur des champs et le silence des solitudes? Peindre les arbres, les animaux, les prairies, les bois et les lacs avec une vérité surprenante, c'est un mérite peu commun sans doute, mais n'est-il pas inexplicable que la nature se soit laissé ravir ce qu'un poète appelait l'influence secrète?

A peine Van de Velde commençait-il à savoir lire que déjà il savait peindre. Aux heures où il revenait de l'école, il s'emparait des pinceaux de son frère ou son parent Guillaume, plus âgé que lui de six années, et barbouillait, d'une main infatigable, les murailles et même les meubles de la maison paternelle[1]. Les animaux, les vaches, les moutons, les chèvres, dont il devait plus tard reproduire la forme et la physionomie avec une perfection incomparable, servaient dès lors de matière à ses essais. Son père, qui était peintre-décorateur de navires, voyait avec regret son fils Adrien préférer un pinceau plus léger, à l'énorme brosse que lui-même avait maniée toute sa vie. Aussi ne se pressait-il pas d'admirer les dessins et les peintures dont ce jeune homme couvrait les murs de sa demeure. Un jour cependant, Adrien s'avisa de peindre une laitière sur les planches mêmes du lit de son père. Cette œuvre dépassait tellement toutes celles qu'Adrien avait produites jusqu'à ce jour, que le vieux peintre ne garda plus aucune espérance de vaincre la vocation de son fils. Il se décida à le conduire chez Jean Wynants, alors en grande réputation à Harlem. Ce fameux chef d'école, en voyant les dessins de l'enfant qu'on lui amenait, ne déguisa pas sa surprise et son admiration; et l'on raconte que la femme de Wynants, qui était présente, ne craignit pas de dire à son mari : « Wynants, vous avez trouvé votre maître[2]. »

Ceci se passait à Amsterdam, où Van de Velde était né en 1639. Tout entier à son art, il eut bientôt justifié, je ne dis pas la prédiction, mais l'enthousiasme de la femme de Wynants. Cependant la jalousie ne s'éveilla pas un seul instant dans l'âme de ce dernier : le maître ne sentit que l'orgueil d'avoir eu un tel disciple. Noble exemple, et bien rare dans l'histoire des artistes! Van de Velde fut promptement familiarisé avec toutes les difficultés de la pratique, et Wynants lui déclara bientôt qu'il n'avait plus de leçons à recevoir que de cet autre maître qui a toujours quelque chose à enseigner aux hommes de génie : la nature. Aussi peut-on dire que nul artiste ne fut plus studieux observateur de la réalité qu'Adrien Van de Velde. Jamais il ne se permit de suppléer par l'imagination à la science qui aurait pu lui manquer. Il est aisé de voir qu'il ne peignit aucun de ses tableaux, ne grava aucune eau-forte, sans s'être préparé par de patientes études sur chacun des objets qu'il y voulait représenter.

Ce qui le frappe dans la nature, c'est la douceur et la sérénité. Ses troupeaux paissent sur des gazons veloutés, au pied de beaux arbres que le souffle de l'air agite à peine, sous des ciels d'un pâle azur, en une sorte de paradis terrestre où meurent les bruits du monde et se calment les agitations du cœur. Il n'est pas un amateur en Europe qui n'ait vu avec enchantement sinon le *Lever du soleil* qui est au Louvre, du moins l'excellente gravure qu'on en fit au siècle dernier. Qui ne voudrait s'asseoir une heure à côté de ces pâtres insouciants, qui pêchent au bord de la rivière? A droite, dans une perspective lointaine, des nuages légers, colorés de rose et d'ambre, annoncent l'approche du soleil. La terre s'éveille doucement, l'eau coule sans bruit, le feuillage est presque immobile, l'air pur et pénétrant de l'aube matinale raffermit les membres distendus par le sommeil. Les animaux eux-mêmes semblent goûter cette fraîcheur bienfaisante, que les rayons du soleil ne tarderont pas à dissiper. Les grandes vaches se plaisent à baigner leurs pieds dans l'eau d'un fleuve si paisible qu'on le prendrait pour un large étang. L'une pousse un mugissement sourd et mélancolique, et l'interrompt tout à coup, comme effrayée d'avoir troublé le silence de ces lieux ; l'autre,

[1] Houbracken, *Vie de Van de Velde*. Descamps, *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, tome III, page 872.

[2] Houbracken, traduction manuscrite de madame Bernard Picard.

du haut d'un tertre, plongée dans l'air et la lumière, étend son col puissant et semble, les narines ouvertes, aspirer avidement le divin éther[1] :

L'immortel aliment dont toutes choses vivent.

Émule de Paul Potter dans l'art de représenter les animaux, Van de Velde dispose de plus de richesses que son illustre devancier. Paul Potter emploie tout son génie à reproduire l'expression, la physionomie, l'âme, si l'on peut ainsi dire, des animaux. A ses yeux, le paysage est plus accessoire : il lui suffit pour faire un tableau d'un coin de vert pâturage, où deux vaches repues attendent au pied d'un chêne le moment



LE SOLEIL LEVANT (MUSÉE DU LOUVRE).

de retourner aux étables. Van de Velde est aussi un grand peintre d'animaux, mais c'est aussi un paysagiste. Ses troupeaux habitent des prairies plantées d'arbres touffus, bordées de lacs et de rivières derrière lesquelles s'ouvrent de longues perspectives : un vent doux et caressant promène sur le ciel des nuages transparents et légèrement moutonnés comme ceux de Karel Dujardin. Toutes les beautés de la nature, en un mot, concourent à l'effet qu'il veut produire. Les vaches, les chevaux de Paul Potter sont incomparables sans doute, et nul autre peintre ne sut unir à ce point la force du rendu et la naïveté de l'observation, mais Van de Velde, avec un autre sentiment de la nature, est arrivé à une perfection tout aussi rare. Dans les œuvres de ce maître excellent, la grâce se marie constamment à la vérité.

L'âme d'un artiste est un miroir doué de la faculté merveilleuse de réfléchir les objets matériels, en leur

[1] Voir au Louvre le tableau connu sous le nom d'un *Soleil levant*.

communiquant, pour ainsi dire, quelque chose de la vie humaine. La nature, infinie dans ses aspects, prend toutes les formes qu'il plaît au génie de lui donner. Mélancolique pour les poëtes agités d'une sensibilité inquiète, sereine pour les cœurs tranquilles, orageuse pour les âmes passionnées, ses manifestations sont aussi nombreuses que les faces de l'esprit humain. Il y a autant de *natures* que d'individus; mais la nature dans son unité est invisible comme Dieu. Un paysage n'est donc pas seulement un fragment de la création matérielle, c'est aussi le portrait ou plutôt la sensation d'un homme. En voyant les tableaux de Paul Potter et ceux de Van de Velde, je me figure que l'un dut être le modèle de la bonhomie, l'autre un mélange de grâce et de simplicité.

Les anciens avaient trouvé un mot sublime pour exprimer l'idée qu'ils se faisaient de la nature, ils l'appelaient : *Alma parens*, mère bienfaisante. Ces mots pourraient être mis au bas de chaque toile signée par Van de Velde et il ne resterait plus rien à dire pour caractériser son génie. Ce serait se tromper toutefois que d'attribuer à ce naïf Hollandais une sorte de système, une conscience philosophique de son talent. Il ne songea qu'à se montrer imitateur scrupuleux et habile des objets qu'il étudiait assidûment dans ses longues promenades à la campagne. Il voyait des animaux, des arbres, des prés, des collines herbues, et il les peignait avec amoor. Les animaox surtout attachaient et charmaient ses regards; leur structure, leur physionomie, l'aspect varié de leur pelage, depuis la robe fine et lisse du cheval, jusqu'aux soies longues et touffues de la chèvre, se retrouvent dans ses tableaux avec une rare force de vérité, et de vérité aimable.

Les animaux, dans les toiles de Van de Velde, occupent toujours la première place et c'est à cela sans doute qu'il faut attribuer la douce impression qu'on éprouve en regardant les œuvres de ce maître. Là où l'homme paraît, le repos de la solitude s'enfuit. Les troupeaux muets font partie d'un paysage; ils vivent de la même vie que l'herbe même qui leur sert de pâture et de lit; ils ne compliquent point le sentiment dont l'âme est saisie en présence de la végétation silencieuse. Des figures humaines peuvent animer la campagne où elles se trouvent, mais elles en troublent le mystère et elles lui ôtent son air de paix. Aussi lorsque Van de Velde introduit des bergers ou des bergères dans ses compositions, a-t-il soin de les reléguer d'ordinaire au second plan. Dans le *Lever du soleil*, c'est à peine si l'on aperçoit à quelque distance deux pâtres indifférents qui pêchent à la ligne. Tout le devant du tableau est occupé par les vaches, les brebis et les chèvres. Ces bêtes tranquilles n'ont pas besoin de gardiens pour demeurer fidèles au pâturage accoutumé et au lac immobile qui est leur abreuvoir. Ailleurs, à la porte d'une chaumière, une femme cause avec deux hommes. On les remarque difficilement sous le feuillage épais des chênes qui les ombragent; tandis que l'œil est arrêté par une vache blanche, peinte d'un moelleux admirable, qui descend le terrain incliné vers le spectateur; par un mouton couché, vu de dos, dont la toison épaisse est un prodige d'exécution; par une vache également couchée à gauche dans la pénombre, qui montre sa croupe rousse d'une vigueur de modelé et d'une vérité de couleur tout à fait charmantes.

C'est ici le cas de marquer la différence qui sépare l'artiste hollandais des habitudes et des idées françaises. « L'inaction, dit de Piles, est plutôt ce que l'on pourrait blâmer dans les figures; car, par cet état qui leur ôte toute liaison avec le paysage, elles y paraîtraient toujours postiches; mais sans vouloir ôter là-dessus la liberté du peintre, je suis persuadé que le meilleur moyen de faire valoir les figures, est de les accorder tellement au caractère du paysage, qu'il semble que le paysage n'ait été fait que pour les figures. *Je voudrais qu'elles ne fussent ni insipides ni indifférentes*, mais qu'elles représentassent quelque petit sujet pour réveiller l'attention du spectateur, ou du moins pour donner un nom aux tableaux et les distinguer d'entre les autres pour les curieux. » Comme cela est bien dans le génie de notre nation de subordonner le paysage aux figures et non pas les figures au paysage, de ne pas souffrir que l'homme ait une place secondaire dans la nature! Un personnage inutile ou *insipide*, comme dit l'écrivain, paraîtrait une faute à un peintre français. Au contraire, dans son amour pour la campagne, le naïf Van de Velde craindrait de faire jouer à ses figures un rôle intéressant. Le berger pour lui ne pense guère plus que son troupeau, et il suffit au paysagiste que la grande âme de la nature semble respirer dans le souffle qui agite la cime des arbres, ou dans le mugissement sourd et mystérieux des animaux qui broutent l'herbe du pré.

Tandis que Berghem se plaît à multiplier les figures dans ses tableaux, épuise son esprit et sa verve à varier leurs attitudes, attire d'abord les regards sur ses fraîches fermières aux jupons éclatants, au corsage rouge; Van de Velde laisse la première place aux hôtes de la bergerie. Il ne trouve point que la nature ait besoin d'être égayée par les échos de la voix humaine. Il lui conserve au contraire la poésie pénétrante de ses solitudes et sa muette sérénité. Berghem, qui voit la nature avec son imagination, sous des aspects riants, qui la pare souvent de souvenirs historiques et la réchauffe des brillantes clartés dont l'Italie lui a laissé



L'AVEUGLE.

l'impression, Berghem, dis-je, met du mouvement dans ses pastorales. Van de Velde, tout entier à un sentiment d'amour véritable et presque tendre pour les beautés naturelles, dessine ses créations d'une main plus discrète. Il est généralement sobre de détails : la simplicité de la composition profite à la grâce et à l'harmonie de l'ensemble :

> Telle, aimable en son air, mais humble dans son style,
> Doit éclater sans pompe une élégante idylle.

Cependant ce peintre qui montrait une prédilection si marquée pour les animaux, savait orner le paysage de figurines aussi gracieuses que spirituelles; mais il fit moins usage de ce talent pour lui-même que pour ses amis; si ce n'est pourtant dans les tableaux où les figures ont toujours une importance capitale, par exemple

dans ses *Hivers*, si bien gravés par Jacques Aliamet [1]. Wynants, qui s'était longtemps servi du pinceau de Wouvermans, ne tarda pas à lui préférer celui de son élève. Un pareil fait ne doit-il pas tenir lieu de tous les éloges? Dire que Van de Velde fut en ce genre le rival du peintre le plus élégant de la Hollande, n'est-ce pas donner une assez haute idée de ce maître charmant? Les illustres paysagistes de son temps se disputèrent

[1] JACQUES ALIAMET.

Un des hommes qui ont le mieux gravé Adrien Van de Velde, est Jacques Aliamet l'aîné, qu'il ne faut pas confondre avec son frère François Aliamet, graveur sans intelligence et sans talent. Jacques Aliamet était né à Abbeville en 1727; il mourut à Paris en 1788. Il appartient donc tout entier à ce dix-huitième siècle qui fut une très-belle époque pour la gravure en France. Je veux dire qu'en ce temps-là nos graveurs se montrèrent tout à fait Français, en apportant dans la pratique de leur art cet esprit critique, cette élégance, ce bon goût, cet éloignement de toute exagération qui caractérisent le génie gaulois. Nous dirons quelque chose à l'article de *Lebas*, touchant cette petite révolution à laquelle il contribua plus que personne. Il nous suffit de rappeler ici que Jacques Aliamet fut son élève. Il commença, dit Watelet, par la gravure de ces petites estampes qui servent à l'ornement des livres et qu'on appelle *vignettes*. Huber et Rost n'en ont point parlé : elles méritaient cependant une mention. Celles que nous avons trouvées dans son œuvre au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, sont exécutées pour la plupart d'après les dessins de Gravelot, quelques-unes d'après Boucher et Cochin; elles accompagnent une fort jolie édition du *Decamerone* de Boccace, qui fut publiée à Londres en 1755. Quelle que soit la finesse de ces charmantes vignettes, elles sont traitées sans mesquinerie et ne sont point léchées, comme il arrive si souvent, lorsqu'on veut les finir dans d'aussi petites dimensions.

Jacques Aliamet s'attira bientôt l'attention des éditeurs. En effet, il n'était pas difficile à un homme exercé, d'entrevoir dans les vignettes du *Décaméron* un talent qui s'élèverait sans effort à de plus grandes proportions, et qui ne perdrait rien à s'employer à l'exécution d'œuvres plus importantes. Il s'essaya d'abord dans le genre où il devait avoir les plus grands succès, celui des paysages et des marines. Les amateurs font le plus grand cas de ses belles estampes d'après Joseph Vernet : *l'Incendie nocturne*, *le Temps orageux*, *le Brouillard*. Ces pièces sont parfaitement gravées et dans le sentiment du maître. La planche est chargée de travaux, et présente, comme le tableau, un aspect rembruni. Des tailles profondes, serrées et hardies expriment le pinceau fier et coloré du peintre. Si Jacques Aliamet a été moins heureux que Balechou, lorsqu'il a rendu les grandes lames de la mer agitée et l'écume des flots, si admirables dans la fameuse *Tempête* de ce dernier graveur, en revanche il a exprimé avec un rare talent les vapeurs du brouillard si difficiles à faire sentir dans les gravures à la pointe et au burin. En mêlant les tailles, en éteignant ou plutôt en fondant tous les clairs, Aliamet a imité merveilleusement le *Brouillard* de Vernet. De même que dans le tableau, de même que dans la nature, le graveur n'a laissé des lumières cernées que sur les parties qui sont le plus près de l'œil; quant aux lointains de l'estampe et aux fonds du ciel, on dirait qu'il a blaireauté sa planche, et cependant il n'a fait usage ni de points pour boucher les losanges, ni de roulette, ni d'aucun des procédés au moyen desquels on produit l'effet de l'estompe, de sorte qu'il a obtenu le flou de la manière noire avec les instruments qui s'en éloignent le plus, qui sont la pointe et le burin.

Toutefois, le vrai mérite, l'originalité de Jacques Aliamet se lisent encore mieux dans ses *Paysages* d'après Berghem, que dans ses *Marines* d'après Vernet. C'est là qu'il a perfectionné la manœuvre de la pointe sèche créée et mise en honneur par Lebas, son maître. Par ce procédé, il obtint les tons gris les plus variés et les plus charmants, et nulle part il n'y a mieux réussi que dans sa grande estampe in-folio, en hauteur, d'après le paysage de Berghem de la galerie de Dresde. Les animaux, chiens, moutons, chèvres, ânes et bœufs, préparés à l'eau-forte, sont presque entièrement terminés à la pointe sèche, ainsi que les figures des villageoises et des fermiers dont les chairs sont exécutées uniquement de cette manière; de vigoureux coups de burin achèvent et rehaussent le travail. « Ennemi des estampes poussées au noir, Aliamet, au dire d'un de ses contemporains, comparait leur effet au jeu de ces acteurs qui, s'éloignant de la nature, crient et grimacent sur le théâtre pour se faire applaudir de la multitude. »

Aliamet s'appréciait ainsi parfaitement lui-même. Malgré son aversion pour le noir, il a su toujours éviter la monotonie et la froideur; cela tient à ce que les touches du maître, les réveillons du pinceau, les rehauts de couleur sont traduits par une brusque transition de la lumière à l'ombre, et que les vigueurs locales se retrouvent très-franchement accusées sur la planche, et opposées fort à propos à des clairs vifs et purs. De cette façon, l'estampe, tout en restant limpide et blonde, n'a cependant rien de fade et conserve tout son ragoût. Il faut ajouter à ce mérite, la liberté du faire, la souplesse de la main, la légèreté dans le maniement de la pointe qui tourne les formes, les enveloppe quand il faut, fait sentir la nature des objets, le poil soyeux des chèvres, le pelage rugueux des bêtes de somme, la finesse des linges ou la grossièreté de la bure, les déchirures du terrain ou le poli des cailloux. On peut vérifier tout ce que nous disons ici du talent de Jacques Aliamet, en examinant ses diverses gravures d'après Berghem : *l'Ancien port de Gênes*, *le Rachat de l'esclave*, *l'Abreuvoir champêtre*, *la Rencontre des deux villageoises*, et en général tout ce qu'il a fait d'après ce maître. Ses ciels, peu chargés de travaux, sont transparents. La taille suit volontiers la forme des

les petits personnages qu'il plaçait avec tant de grâce, d'esprit et d'à-propos, et dont son imagination inépuisable variait à l'infini le caractère et les attitudes, suivant l'aspect des lieux qu'ils devaient égayer de leur présence. Hobbema, Van der Heyden, Moncheron, Peter Neefs, Hackert, Ruysdael lui-même, le grand et pathétique Ruysdael, dont le génie pouvait se passer d'allié, empruntèrent le pinceau de Van de Velde, pour donner plus de prix et plus de charme à leurs tableaux.

Van der Heyden en particulier vit doubler la valeur de ses toiles, un peu froides, par le monde de petits acteurs dont les peuplait l'esprit inventif de son ami. Dans l'un de ces tableaux, où Vander-Heyden a représenté



LE BŒUF GRIS ET LES TROIS MOUTONS.

la Place de l'Hôtel de Ville d'Amsterdam, on peut voir avec quelle générosité Van de Velde prodiguait son talent. Plus de trente personnages, des chevaux, des voitures, remplissent l'espace laissé vide par le pinceau

nuages, ou plutôt elle en indique le mouvement par ses directions variées, qui font heureusement contraste avec le fond du ciel traité par tailles horizontales assez écartées, et finissant en traits interrompus et en points suivis. Tout cela est plein de goût.

Wouwermans et Teniers ont exercé plus d'une fois le burin de Jacques Aliamet. Ses deux estampes du *Sabbat*, d'après Teniers, sont vigoureuses, brillantes et fort recherchées des amateurs. Mais rien n'est plus délicieux que *la Halte espagnole* et *la Garde avancée de hulans*, d'après Philippe Wouwermans. Moyreau, qui a si bien compris ce peintre, n'a rien fait de mieux. Aliamet a rendu tout aussi bien que lui le vaporeux des fonds et ces terrains qui ont souvent le défaut de paraître veloutés; mais le choix

de Van der Heyden. Les groupes sont disposés avec une habileté qui se cache sous les apparences du plus parfait naturel. A gauche, un homme assis semble chercher dans un panier un objet que vient de lui demander une femme debout devant lui; plus loin, deux graves citoyens de la capitale de la Hollande sont assis sur un banc de pierre, adossé au mur de la Maison de Ville, et s'entretiennent des affaires du temps; ici un charretier fouette son cheval attelé à un lourd traîneau chargé de bois; là un groupe d'hommes, de femmes et d'enfants courent après une espèce de chaise tirée par un cheval, et qui sans doute excite leur curiosité : à droite, un autre cheval bai-brun, vu de dos, touché avec une rare justesse de ton, attend sa charge qu'un homme apporte dans un grand panier. Sur le premier plan enfin et au milieu du tableau, deux gentilshommes se saluent avec une grâce tout aristocratique. Ne seraient-ce point deux Français de la cour de Louis XIV, — il y en avait alors beaucoup en Hollande, — et ne croirait-on pas leur entendre dire dans la langue de Molière :

La place m'est heureuse à vous y rencontrer.

Grâce à Van de Velde, cette peinture de Van der Heyden, qui est d'ailleurs si précieuse par le fini des détails et par l'entente des deux perspectives, devient une scène animée où se déploie toute l'activité d'une grande ville peuplée d'hommes de tout rang et de toute profession, depuis le mendiant qui attend à la porte le riche étranger en quête de curiosités locales, jusqu'au noble oisif mollement étendu dans un carrosse roulant. Si l'on voulait donner une idée de l'esprit, de tout le talent de peintre que Van de Velde a dépensés dans ces figurines, de toutes les difficultés qu'il a dû vaincre, pour que l'intérêt du spectateur fût acquis à son œuvre, sans se détacher pourtant de l'objet essentiel du tableau, il faudrait entrer dans une minutieuse analyse de cette *Vue d'Amsterdam* que nous avons sous les yeux. Il nous suffit d'avoir indiqué ce que pouvait faire son imagination, servie par un pinceau d'une légèreté, d'une sûreté infaillibles! Mais combien n'ajouterons-nous pas à l'étonnement des lecteurs, si nous disons que le plus grand de ces personnages si vrais et si vivants a dix-huit lignes à peine, tandis que les plus petits n'ont pas plus de six à huit lignes!

Quelquefois, il faut le dire, Van de Velde utilisa dans ses propres ouvrages ce talent qu'il prodiguait pour embellir les œuvres d'autrui. Tantôt il a multiplié les animaux et les personnages, à la façon de Berghem, comme on peut le voir dans une de ses œuvres capitales : le *Départ de Jacob de chez Laban*. Et encore peut-on dire ici qu'en entourant Jacob et sa famille de leurs nombreux troupeaux, dans un sujet tiré de la Bible, le peintre trahit une fois de plus le penchant invincible de sa nature, si bien d'accord cette fois avec les convenances du sujet. Tantôt il trace des scènes où le paysage et les animaux étant relégués sur le second plan, l'action de l'homme attire et concentre l'intérêt. Telles sont ses deux *Vues de la plage de Schevelingen*. Schevelingen est un petit village au bord de la mer, où les habitants de La Haye vont le dimanche se divertir. Van de Velde nous montre, dans l'un de ces tableaux, le carrosse du prince d'Orange qui se promène, à la basse mer, sur le sable fin du rivage. La voiture, les coureurs qui la suivent, les postillons, ce pêcheur qui

des travaux est réservé pour la coquetterie des ajustements, pour l'expression des figures. Le pinceau du maître, sa touche ferme, mais fondue, le moelleux de sa manière se retrouvent avec charme sur le cuivre du graveur. La robe des chevaux est exprimée par grandes masses de tailles et d'ombre, sans acception du poil, comme il convient de la pratiquer quand ils ne sont pas au premier plan et d'une grandeur inaccoutumée, parce qu'alors on est censé ne pas distinguer la marche de leur poil, les détails de leur crinière et de leur queue.

Les Amusements de l'hiver, d'après Van de Velde, sont encore une des bonnes estampes d'Aliamet. L'aspect en est agréable, ce qui n'arrive guère à ces sortes de compositions. Les peintres français, Boucher, Greuze, Jeaurat, employèrent tour à tour le talent si français de notre graveur. Il imita fort bien le *fouillé* de Boucher, la manière porcelaine de Greuze aussi bien que sa touche par méplats; il sut reproduire, sans les charger, leurs défauts même, par exemple, la grossièreté des linges de Greuze; mais un peintre qu'il traduisit à merveille ce fut Jeaurat, d'après lequel il grava les jolies pièces qui ont pour titre : *la Place Maubert* et *la Place des Halles*. Aliamet fut en gravure ce que furent en peinture Chardin et Jeaurat, un artiste naturel, simple, élégant, spirituel et clair. Quant à son frère François, il passa à Londres et travailla sous Robert Strange; mais ses estampes ne s'en ressentirent point. Elles demeurèrent lourdes, maniérées, inutilement chargées de travaux, et sans goût. (Ch. Bl.)

accourt son filet à la main pour voir le cortége, ce pauvre qui ôte son bonnet à l'avance, prêt à recevoir l'aumône, voilà les éléments de cette toile, et pourtant ces six beaux chevaux de race allemande, si vigoureux et si élégants qu'on les dirait échappés au crayon de Van der Meulen et retouchés par Wouvermans, ne laissent pas d'avoir une bonne part dans le charme de cette scène officielle. — La seconde *vue* n'est peuplée que de figures. On aperçoit bien encore dans le fond la voiture et les chevaux du prince, mais le premier



L'AMUSEMENT DE L'HIVER.

plan est occupé par les pêcheurs de Schevelingen, qui jouent avec leurs enfants devant une tente. Délicieux chef-d'œuvre que cette toile! Ces pêcheurs sont vrais sans être vulgaires, et Van de Velde ne s'est pas cru obligé, comme tant d'autres Hollandais, de sacrifier la grâce pour arriver à la naïveté. La mer calme et unie est d'une immensité sans bornes : les vagues déferlent avec un doux clapotement sur la grève. Heureux génie! les flots même de l'Océan sont pour lui sans orages! pour lui la paix aplanit les mers, comme elle habite les pâturages de la Hollande[1].

[1] Van de Velde a peint également des sujets de chasse tout à fait dans le goût de Wouvermans. Sir Thomas Baring possède dans sa galerie à Londres un *Rendez-vous de chasse* de ce maître, qui représente le moment où les chasseurs se réunissent sur une terrasse attenante à une maison. Parmi les figures, on distingue une dame et un gentilhomme élégamment habillés, deux pèlerins qui demandent la charité. Plus loin, les pages, les chiens et les équipages de chasse.

Un des chefs-d'œuvre d'Adrien, pour ne rien dire de plus, est le tableau qui se voit au musée d'Amsterdam. La perspective en est bouchée et l'on pourrait croire que le peintre, lorsqu'il dessina ses animaux, était couché sur l'herbe à côté d'eux; après une heure d'admiration devant cette merveille où la toile a disparu, nous fîmes quelques remarques qui seront ici bien placées. « Veut-on que les troupeaux ou d'autres animaux représentés dans les campagnes captivent l'attention du connaisseur, dit Hagedorn, il faut que le paysage soit composé de peu de parties, qu'il soit borné par des montagnes, ou que le lointain ait un aspect léger et vaporeux. Ici l'œil veut se promener, là il veut se reposer. Si l'artiste se propose d'arrêter la vue du spectateur sur les principaux travaux de devant, il ne faut pas qu'il l'attire dans un lointain trop varié, ni qu'il altère l'effet en donnant trop de soin aux premiers sites. Il s'attache plutôt à boucher son paysage et à fermer le champ de l'action pastorale par des montagnes et des bois. Mais il faut que l'artiste ait soin de cacher cette nécessité avec adresse et de la transformer en beauté. C'est ainsi qu'Adrien Van de Velde nous présente souvent le berger, son chien et son troupeau, groupés autour d'une fontaine dont une partie est cachée dans un bocage; le spectateur, qui ne voit que la lisière de ce bocage agréable, goûte, pour ainsi dire, la fraîcheur de ce lieu de repos par l'entremise de son imagination. » Ces remarques sur l'art de boucher une partie du paysage sont de la plus fine justesse; elles s'appliquent à Van de Velde aussi bien qu'à Berghem. Mais, à part ce que l'imagination peut gagner à ce qu'une partie de la composition soit fermée, on peut dire que Van de Velde s'est servi de cet artifice avec beaucoup d'adresse pour détacher les objets et les faire valoir l'un par l'autre. S'il s'élève sur un des côtés du tableau, — je parle ici de ce beau *Lever de soleil*, qui est un des chefs-d'œuvre d'Adrien et que l'on voit au Louvre, — une colline qui interrompt brusquement la ligne de l'horizon, ce n'est pas seulement pour économiser l'attention du spectateur et l'empêcher de se perdre dans le lointain, c'est aussi parce que ce tertre fournira une masse brune, sur laquelle s'enlèveront les pelages clairs des animaux les plus intéressants du pâturage, de ceux dont le peintre a voulu nous faire remarquer les robes tachetées et les piquantes bigarrures. Mais sur cette éminence formant la masse brune qui repousse l'horizon, si le paysagiste place encore des animaux, il aura soin de les choisir d'un ton uniforme et sombre; il y mettra des chevaux bais-bruns, des chèvres noires, une vache au poil roux foncé, de façon que ces animaux, tout en dessinant leur silhouette en vigueur sur la clarté du ciel, servent eux-mêmes à faire avancer le bétail dont les couleurs blondes, dont les taches vives et lumineuses égaient le premier plan du tableau.

Ainsi chez ces maîtres naïfs en apparence, qui semblent avoir groupé au hasard le troupeau ruminant de leur paysage, les règles de l'art sont si bien observées, et ils sont, involontairement peut-être, si habiles, que tout est plein d'enseignement dans leur œuvre. Les lois de la distribution des clairs et des bruns sont écrites avec tant de netteté dans le tableau de Van de Velde, dont un simple amateur aperçoit seulement le côté charmant et *nature*, que le professeur les prendrait volontiers pour thème de sa démonstration, et pourrait dire d'après le docte Lairesse : « Lorsqu'une figure éclairée doit se détacher d'un fond clair, il faut nécessairement que cette figure, qui n'a point d'ombre, soit d'une couleur obscure, pour qu'elle fasse un bon effet. Car le grand art consiste à placer les objets d'une couleur sombre et chaude contre un fond clair, tendre et faible, de même que des couleurs claires et faibles contre des fonds obscurs et chauds; ainsi que les objets les plus vigoureux du premier plan contre le plus grand lointain, et réciproquement [1]. »

L'air circule abondant, léger, pur dans les tableaux de Van de Velde : on voudrait respirer les brises vivifiantes qui courent au bord de ses lacs, circulent à travers ses arbres, inondent ses grandes prairies. Au travers de l'atmosphère fluide et transparente, on aperçoit des ciels d'un bleu tendre, où flottent des nuages vaporeux : leurs contours ondulent en lignes gracieuses; ils sont si légers qu'un souffle de l'air suffirait pour les dissiper, mais, à l'heure choisie par le peintre, les vents laissent immobiles les plaines de l'air. Les cieux paisibles se mirent dans des lacs sans rides. Les nuages, les animaux, les arbres, les bergers, se

[1] Gérard de Lairesse, *Le grand livre des Peintres, ou l'Art de peindre considéré dans toutes ses parties et démontré par principes, avec des réflexions sur les ouvrages de quelques bons maîtres et des défauts qui s'y trouvent*, tome II, page 11. Paris, 1787.

confondent reflétés au fond des eaux. Il n'y a point de paysage complétement beau sans une rivière, un lac ou un torrent. Un poete, qui aime la nature comme on aime une maîtresse, a dit en vers charmants :

S'il n'a point de rive humide
Je fuis un site admiré,
Comme un front pur et sans ride,
Mais dont l'œil serait aride
Et n'aurait jamais pleuré.

Otez les flots à la terre,
La terre sera sans yeux,
Et jamais sa face austère,
Pleine d'ombre et de mystère,
Ne réfléchira les cieux.



LE MARAIS.

Les plus grands paysagistes de la surnageante Hollande ont tous connu cet attrait indéfinissable que donne à la campagne l'aspect des eaux, soit qu'elles dorment prisonnières dans les rives d'un lac, soit qu'elles glissent avec un murmure entre les bords d'une rivière. Van de Velde, à l'exemple de Ruysdael, aime à nous conduire sur la plage, où la mer joue avec ses galets, comme aussi près de l'étang dont la fraîcheur attire, vers le milieu du jour, les troupeaux haletants sous le soleil. Mais, tandis que Ruysdael se plaît à contempler la mer irritée, et jette une teinte sinistre sur l'eau morne de ses lacs, Van de Velde soulève à peine les vagues de l'Océan et ne souffre point que d'épaisses nuées ternissent le miroir de ses eaux paisibles.

J'ai voyagé en Hollande avec un ami, littérateur distingué, plein d'amour aussi pour la peinture, et qui avait la manie de chercher les rapports qui peuvent exister entre les écrivains célèbres et les peintres que

nous étions venus voir. Je crois me rappeler que Rembrandt correspondait, dans sa pensée, à Hoffmann, celui des *Contes fantastiques*, le triste Vander Neer était comparé à Young, l'auteur des *Nuits;* et de même que notre Boucher lui rappelait, je crois, le chevalier de Florian, de même il se plaisait à voir un Théocrite familier dans Berghem, et un Virgile dans Adrien Van de Velde. « Ne trouvez-vous pas, me disait-il, une singulière ressemblance entre Van de Velde et Virgile! » Et comme je souriais de voir ces deux noms, l'un si glorieux, l'autre si modeste et si peu connu du monde, de voir, dis-je, ces deux noms ainsi rapprochés après tant de siècles, il poussait sa comparaison et, sans s'arrêter à mes sourires, il me développait ses preuves : « Voyez s'ils n'ont pas l'un et l'autre le goût exquis, la grâce idéale, au défaut de l'audace et de la virilité qui leur manquent également. Même sentiment *bucolique*, si l'on peut ainsi parler; même talent pour donner je ne sais quelle poétique douceur à la peinture des scènes pastorales, même sobriété, même élégance dans les compositions, même harmonie. Mais c'est surtout dans le fini, ajoutait-il, c'est dans le moelleux et le perfectionné de l'exécution qu'ils se ressemblent. Le pinceau de Van de Velde est aussi fondu, aussi délicat, aussi *flou*, que la plume de Virgile est élégante et châtiée. La manière de Van de Velde, pleine de transitions savantes, de précieuses dégradations de ton, ne contribue pas médiocrement à l'effet doux et calme de ses paysages. Chez lui point de fortes oppositions d'ombres et de lumières, point de ces luttes entre le jour et la nuit, que plusieurs peintres de la Hollande semblent avoir empruntées aux antiques théogonies persanes : si des arbres touffus, des terrains plus élevés dérobent une partie de la lumière, il en reste assez pour que la transparence de ces larges demi-teintes s'harmonise avec les portions plus éclairées du tableau. Il ne procède point comme Berghem par ces coups de pinceau vifs et brillants, que l'œil ne peut voir de trop près sans y trouver un peu de rudesse. Une allure aussi gaillarde ne convient point à son humeur : l'art des demi-teintes, le flou, le rendu de sa manière, le distinguent au contraire parmi tous ces grands praticiens de la Hollande. »

Les arbres, cet écueil des peintres ordinaires, sont toujours traités avec un rare bonheur dans les toiles de Van de Velde. Qu'il peigne le châtaignier à l'épais feuillage, le saule aux branches droites et flexibles ou le tremble aux feuilles agitées, il sait, avec une égale habileté, prêter la forme la plus agréable aux masses touffues et faire circuler l'air à l'entour, ou détacher sur le ciel les branches fines, aiguës et rares. La nature consciencieuse de son génie se montre dans le soin avec lequel il travaille cette difficile partie de l'œuvre du paysagiste.

A ces signes généraux, qui ne permettent pas de méconnaître les ouvrages d'Adrien Van de Velde, il faut ajouter la prédilection qu'il a toujours montrée pour l'enfance des animaux. Ce peintre, ami de la grâce, avait dû être naturellement frappé des mouvements souples et moelleux que les petits des animaux offrent, dans leurs jeux, aux regards de l'homme des champs. Il s'est plu à peindre mainte fois les manœuvres d'un jeune agneau qui se glisse sous le ventre de sa mère pour saisir sa mamelle, tandis que la patiente brebis continue de brouter l'herbe du pâturage.

Bien souvent sans doute ce spectacle familier de la vie pastorale dut arrêter le tendre artiste, dans les visites qu'il rendait aux belles prairies qui s'étendent autour d'Amsterdam : dans ses eaux-fortes, dans cette partie de son œuvre où un artiste se laisse aller aux caprices et aux originalités de son génie, il l'a reproduit comme dans ses tableaux. Le petit agneau est dessiné avec une vérité saisissante. Ses membres encore grossiers ont pourtant cette flexibilité d'articulations qui caractérise l'enfance de toutes les espèces animales. La délicatesse de la pointe, la sobriété et la justesse du travail donnent à ce morceau tous les caractères de la perfection.

Les eaux-fortes de Van de Velde ne sont pas toutes d'un égal mérite. Bartsch [1], dont les jugements ont tant de poids en cette matière, distingue trois époques dans l'œuvre de ce maître, qui se compose de vingt-quatre pièces. Dès 1653, c'est-à-dire à l'âge de quatorze ans, Van de Velde avait gravé cinq estampes : on y reconnaît aisément la jeunesse et l'inexpérience de l'auteur. La pointe est maigre, les hachures sont trop fines et trop serrées, l'herbe est griffonnée, le feuillage négligé et sans goût. Mais six années plus tard,

[1] Bartsch, *Le peintre-graveur*, Adrien Van de Velde, tome Ier.

de 1657 à 1659, il est déjà dans toute la force de son talent : « Rien à mettre au-dessus, dit Bartsch, pour « la correction du dessin, la vérité des caractères des animaux, leurs attitudes, la justesse des muscles et la « perfection soignée du plus petit détail. La pointe décèle la fermeté d'un maître exercé; elle est plus libre que « dans les pièces datées de 1653, et les traits moins serrés sont plus expressifs. » Enfin ses dernières estampes, datées de l'année 1670, alors qu'il n'avait plus que deux ans à vivre, sont toutes des chefs-d'œuvre. *La brebis allaitant son agneau*, dont nous venons de parler, est de cette époque. Les *Deux agneaux couchés*, dont l'un, sur le dos, est un prodige de vérité, de science et de goût, portent la même date. On peut apprécier le chemin que l'artiste a parcouru entre les deux points extrêmes de sa carrière, en comparant le *Paysan à*



LA FENAISON.

cheval, morceau très-rare de son œuvre, avec les *Deux agneaux*. Entre ces deux pièces, il y a un espace de dix-sept années. Dans la première, quoique le paysan soit très-bien dessiné et le cheval d'une bonne allure, l'exécution est maigre, la pointe effleure le métal avec timidité; l'artiste multiplie les hachures sans atteindre à la vigueur et au caractère. Dans la seconde, au contraire, il n'y a pas un trait de trop et il n'y en a pas un seul qui ne produise l'effet le plus juste et le plus saisissant.

Ce maître si fécond, dont on voit des tableaux dans toutes les galeries publiques ou privées de l'Europe, mourut cependant en 1672 à Amsterdam, à l'âge de trente-trois ans. Il laissa une fille qui transmit verbalement à Houbracken le peu de renseignements qui nous restent sur la vie de son père. Il ne quitta jamais Amsterdam. A voir ses œuvres, on devine que cette existence dut être toute remplie de paix, de vertus privées et de travail. Ne fut-il pas, comme Mozart, victime de cette maladie de poitrine, que tant de grands hommes ont apportée en naissant, et que des labeurs excessifs aggravent avec rapidité ? Cette phthisie, qui développe chez ceux qu'elle dévore tant de précoces facultés et tant de grâce mélancolique, dut causer la

mort prématurée de l'artiste prodigieux qui, dès l'âge de quatorze ans, était devenu un grand maître. A huit ans, Mozart, plus merveilleux encore, toucha devant la cour de Louis XV l'orgue de la chapelle de Versailles, et marcha dès lors l'égal des plus grands compositeurs! A trente-six ans, il périssait poitrinaire, laissant inachevé son opéra de *la Flûte enchantée*.

L'illustre amateur Gersaint, qui fut l'ami de Watteau et l'auteur des plus savants catalogues du XVIIIe siècle, a porté sur Van de Velde un jugement qui a lieu de nous surprendre par son exagération, chez un homme dont l'esprit en est exempt. « C'est le paysagiste, dit Gersaint, dont le pinceau est le plus *flou* et le plus moelleux. Corneille Poelembourg même paraît sec, pour ainsi dire, dans sa touche, à côté de lui : ses figures sont ordinairement naïves et bien dessinées. Sa couleur est fondue et vigoureuse, et ses tableaux sont d'un accord parfait. C'est enfin le peintre le plus flatteur qu'il y ait pour les curieux qui s'attachent au beau travail et au fini. »

Dire que Poelembourg est dur à côté de Van de Velde, c'est aller vraiment beaucoup trop loin : aussi n'est-ce là sans doute qu'une manière de parler. Poelembourg est tellement fondu qu'il donne aux objets l'aspect du velours; Van de Velde, au contraire, ayant à peindre des animaux dont les formes sont très-arrêtées, tels que des chevaux, des bœufs, des chèvres, se garde bien de tomber dans l'excès de Poelembourg, et sans avoir des contours ressentis comme ceux de Paul Potter, il termine les formes avec finesse par une touche légère, délicate et caressée. Sous ce rapport, il est apprécié avec plus de justesse par Descamps qui, sur les deux pages insignifiantes qu'il consacre, comme à son ordinaire, à un des peintres les plus charmants de sa galerie, n'a dit que quelques mots touchant la manière du maître, caractérisée pour cette fois mieux que de coutume. Il ajoute même que le feuillé de Van de Velde est pointu, d'un grand travail, et que les ciels pétillent au travers de ses arbres, ce qui ne ressemble guère, on le voit, au *faire* du trop suave Poelembourg.

On ne peut douter, en voyant l'immensité de l'œuvre de Van de Velde, qu'il n'ait été possédé de cette fièvre de travail qui précipite la fin de ceux que le sort destine à mourir jeunes. Non-seulement il compte parmi les premiers paysagistes de la Hollande, mais il mérite d'occuper un rang distingué comme peintre d'histoire. On a de lui plusieurs tableaux représentant des sujets tirés de la Passion du Christ, qui se trouvaient du temps d'Houbracken dans l'église catholique d'Amsterdam, sur le Spinhuyssteeg. On cite encore une *Descente de croix* d'une grande dimension, dans l'église de l'Appel-Marckt, où le gracieux peintre du *Soleil levant* a montré, dans l'un des sujets les plus pathétiques de l'art chrétien, qu'il était capable de rendre les émotions fortes de la peinture sacrée, comme les joies tranquilles de la vie pastorale. S'il avait vécu quelques années de plus, il se serait acquis peut-être dans ces travaux une immortalité nouvelle, il aurait donné son Énéide après ses Bucoliques. Le destin jaloux en décida autrement. Aujourd'hui le nom de Van de Velde ne rappelle que des tableaux rustiques, des vaches paisibles ruminant au milieu des confiantes brebis couchées à leurs pieds, de gras pâturages où les troupeaux errent à l'aventure, tandis que le berger s'endort sous l'épais feuillage des hêtres.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Adrien Van de Velde, si correct, si délicat, si harmonieux dans ses peintures, fut aussi un des plus habiles graveurs à l'eau-forte de l'école de Hollande.

Les catalogues de vente hollandais ne mentionnent que vingt-deux pièces gravées par ce maître. Adam Bartsch n'en connut que vingt et une, et cependant nous avons toutes raisons de penser que l'œuvre gravé par Adrien Van de Velde se compose au moins de vingt-quatre morceaux.

Dans le catalogue que nous allons dresser, nous conserverons les numéros et les titres adoptés par Adam Bartsch :

1. *Le Vacher et le taureau.* On lit au haut de la gauche : *A. V. V. f* 1659, et vers la droite : *Just. Danckerts exc.*
2. *La Vache couchée.* Vers la gauche est écrit sur une pierre brute : *Adrien Van de Velde f.* 1657.
3. *Les Trois bœufs.* Au bas, à gauche, près d'un bâton : *A. V. Velde f.*
4. *Les Deux vaches et le mouton.* Vers le bas de la droite, près d'un bâton, on lit : *A. V. V. f.*
5. *Les Trois vaches*, les lettres *A. V. V. f.* se voient au bas de la gauche de l'estampe.
6. *Le Bœuf dans l'eau.* Au haut de la gauche *A. V. V. f.*
7. *Le Cheval.* On lit au bas de la gauche *A. V. V. f.*
8. *Le Veau.* À une petite distance, vers la droite, on remarque un tronc d'arbre renversé, à la coupure duquel on lit en lettres retournées *A. V. Velde f.* 1659.
9. *Les Chiens.* Au haut de la gauche est écrit : *A. V. Velde f.* 1657.
10. *Les Chèvres.* Le nom *A. V. Velde f.* est écrit au haut de la droite.

Ces dix pièces furent exécutées à l'âge de dix-huit à vingt ans ; la pointe décèle la fermeté d'un maître déjà exercé. À la vente Rigal, en 1817, elles se vendirent en un seul lot pour le prix de 49 fr.

11. *La Vache et les deux moutons au pied d'un arbre.* On lit au milieu du bas : 1670 *A. V. V. F.* Ce morceau est le chef-d'œuvre du maître.

12. *Le Bœuf pie et les trois moutons.* Ce morceau est également remarquable. On lit au bas de la gauche : *A. V. V. F.*, et au-dessous : 1670.

13. *Les Deux vaches au pied d'un arbre.* Au bas de la gauche *A. V. V. F.* Ce morceau est exécuté dans le même goût que les précédents.

(Ces trois morceaux atteignirent à la vente Rigal 400 fr.)

14. *La Brebis* marquée *A. V. V. F.* 1670 au bas de la droite.

15. *Les Deux moutons.* Au bas, vers la gauche, *A. V. V. F.* 1670.

(Ces deux estampes, superbes épreuves, s'élevèrent à 100 fr., même vente.)

16. *La Chèvre.* Au bas de la gauche : *A. V. V.*

Ces six morceaux vont ordinairement ensemble comme formant une suite. Ils sont très-rares, et particulièrement le dernier. Adrien les grava deux ans avant sa mort. Le dessin y est admirable, les travaux sont larges, les terrains, les herbes sont faits d'une pointe nourrie, à peu de frais et d'un goût excellent.

17. *Le Berger et la bergère avec leur troupeau.* On lit, au haut de la gauche, *Adryaen Vande Velde, fe et Ex*, 1653. Ce morceau est très-rare. (Il fut vendu, même vente Rigal, 200 fr.)

18. *La Porte du Bourg.* Au haut de la gauche : *A. V. Velde f.* 1653. Le chiffre 3 est à rebours.

19. *Halte des Chasseurs.* Au haut de la gauche : *A. V. Velde f.* 1653. (Cette pièce atteignit le prix de 355 fr.)

20. *Le Paysan et la paysanne.* Ce morceau est extrêmement rare ; il ne porte pas de date. Bartsch, qui en a fait une magnifique copie, croit que l'original est de 1653.

21. *Le Paysan à cheval.* Au haut de la droite est écrit : *A. V. Velde f.* 1653. Ce morceau est le plus rare de l'œuvre. Bartsch l'a également gravé. (Il fut vendu 101 fr.)

Ces cinq gravures sont faibles, exécutées d'une pointe fine, mais un peu maigre. Adrien les a gravées à l'âge de quatorze ans.

Voici les morceaux dont Bartsch n'a pas donné la description :

22. *Paysage* en partie bordé par une rivière. À droite, deux villageois debout ; plus loin, une chaumière et une hôtellerie, près de l'une un chariot dételé ; des voyageurs et un chariot à quatre roues sont devant l'autre ; à gauche, au bord de l'eau, une barque sur pilotis ; à l'horizon, le clocher d'un village, de l'autre côté, une volée d'oiseaux ; et vers la droite, presque au-dessus de l'hôtellerie, *A. V. Velde f.* Ce morceau est peu terminé.

On ne connaît jusqu'à présent que deux épreuves de cette estampe : l'une qui fut portée, à la vente Rigal, en 1817, 405 fr. ; l'autre qui se trouve dans la collection du roi des Pays-Bas.

23. *Fileuse* assise près d'une tente où un homme est couché ; elle parle à un villageois placé à ses pieds dans un chemin creux et appuyé sur l'épaisseur du terrain ; plus loin, à gauche, un âne et deux chèvres ; du même côté, au ciel : *A. V. Velde f.* Au-dessous 1653, le chiffre 3 est au rebours.

Cette épreuve, la seule connue, fut adjugée, à la vente Rigal, 950 fr. ; elle provenait de la collection de M. Van Leyden fils, collection vendue, à Amsterdam, en 1811.

24. *Le Cavalier et les deux chasseurs.* Le cavalier, la main gauche élevée, paraît indiquer un rendez-vous à un des chasseurs debout près de lui, le chapeau à la main, le fusil sur l'épaule ; derrière eux, un grand arbre. L'autre chasseur est assis du côté opposé sur le penchant du terrain, la main posée sur son fusil ; derrière lui, cinq chiens d'espèces différentes ; à gauche, au ciel : *A. V. Velde f.* 1653 ; le tout tracé à rebours.

Cette estampe fut vendue à la vente Rigal le même prix que la précédente, 950 fr. ; elle provenait du même cabinet.

Ces trois pièces sont de la jeunesse d'Adrien.

Si les estampes d'Adrien Van de Velde font les délices des amateurs, ses tableaux, recherchés avec non moins d'empressement, font l'ornement des galeries publiques et des collections privées.

Le musée du Louvre possède six précieuses compositions de Van de Velde : *un Troupeau de bœufs et de moutons sur le bord d'une rivière*, ou le *Soleil levant*, que les experts estimèrent, sous l'Empire, 36,000 fr., et 25,000, sous la Restauration, en 1816. (Nous l'avons reproduit.)

Un pâturage couvert de troupeaux, estimé 12,000 fr. sous l'Empire, et 18,000 fr. sous la Restauration.

La Plage de Schevelingen, 18,000 fr. et 12,000 fr.

Un Pâtre et sa femme jouant avec leur enfant, 6,000 f., et 10,000 fr.

Paysage et animaux 5,000 et 3,000 fr.

Les Amusements de l'hiver 2,400 et 3,000 fr.

Le Belvedère de Vienne ne compte qu'un seul tableau de ce maître, signé et daté de 1661. Il représente un *Paysage* avec un petit troupeau près d'un ruisseau.

Au musée de Munich, il y a cinq ou six charmantes toiles d'Adrien, représentant toujours, à quelques changements près, ses sujets favoris.

A Dresde, la galerie Royale n'en compte qu'un seul.

Il n'y en a que deux à Amsterdam : l'un représente un *Paysage*, dans lequel on voit, une femme assise sur un cheval, un pâtre monté sur un âne, des moutons, un chien, et sur une riviere une barque transportant des hommes et des bestiaux. C'est un morceau délicat et soigné. Dans le second, devant une chaumière, on aperçoit une villageoise assise, plusieurs groupes de vaches et de moutons, et un homme monté sur un cheval blanc. Ce tableau est d'une grande délicatesse de touche.

Le musée Royal de La Haye en possède deux de moindre importance.

A Dulwich College, en Angleterre, il y a deux tableaux fort remarquables d'Adrien Van de Velde.

Dans le cabinet de sir Robert Peel, à Londres, deux ouvrages de la meilleure époque du maître, un pâtre et une jeune laitière, cinq vaches, deux porcs et divers oiseaux de basse cour, et un canal glacé.

Dans la galerie Bridgewater on remarque de Van de Velde, deux vaches et une brebis. Petit tableau plein de lumière.

Chez lord Ashburton, *la Fenaison* : une charrette chargée devant une meule de foin, quatre hommes et deux femmes, et un autre tableau représentant un troupeau de brebis et deux chevaux dans une prairie.

Chez le marquis de Westminster, à Grosvenor House, une des plus célèbres galeries de l'Angleterre, on remarque un délicieux tableau de Van de Velde, daté de 1658, alors que l'artiste avait à peine dix-neuf ans; il représente : des vaches, des porcs, des brebis, de la volaille, un homme et deux femmes.

Dans la collection de M. T.-H. Hope, Van de Velde est représenté par : *une Prairie*, dans laquelle des vaches, des chevaux et des pâtres.

A Pall-Mall, dans la collection privée de Georges IV, on trouve un *Paysage* d'Adrien orné de deux vaches debout, et d'une chèvre qui s'abreuve; plus loin une femme qui puise de l'eau s'entretient avec un homme monté sur un cheval blanc. Ce tableau d'une exécution délicate est daté de 1659.

Dans la collection du comte Grey, deux bons tableaux d'Adrien Van de Velde, représentant des bestiaux.

Chez le marquis de Bute, à Luttonhouse, un vieux pâtre, une bergère et un troupeau reposant près d'un ruisseau : petit tableau d'une exécution tellement délicate, que nous le préférons à plusieurs des grandes compositions de ce maître.

Il nous reste maintenant à rechercher les prix auxquels se sont élevés dans les ventes publiques les tableaux d'Adrien Van de Velde.

Vente de Julienne, 1767. Deux petits tableaux : dans l'un deux vaches, l'une debout, l'autre couchée, trois moutons près d'un gros arbre, gardés par un jeune garçon, à gauche une chaumière, à droite dans l'éloignement plusieurs animaux. Dans l'autre, un pâtre et une femme qui file, deux vaches et deux moutons, 3,000 livres.

Deux vaches, l'une couchée, l'autre qui boit, quatre moutons, un bélier et un bouc; sur un plan plus éloigné, un berger et une bergère, 1011 livres.

Vente de la Live de Jully, 1770. Un groupe de trois figures, une femme endormie et deux hommes, trois vaches, des chevres et des moutons, 3,100 livres.

Vente Blondel de Gagny, 1776. Cinq tableaux de Van de Velde, parmi lesquels il faut citer celui qui représente : près d'une chaumière, deux hommes; l'un vu par le dos tient par la bride un cheval gris pommelé; l'autre à cheval est vu de face; une femme allaitant un enfant, accompagnée d'un aveugle qui joue de la flûte et demande l'aumône, son chien est tenu en laisse. Ce célèbre tableau, que nous avons reproduit sous le nom de *l'Aveugle*, fut vendu 11,981 livres. — Les quatre autres atteignirent 2,000 et 1,000 livres.

Vente prince de Conty, 1777. Sept tableaux de Van de Velde. *La plaine de Scheveningen*, celui qui est au Louvre, 5,072 livres.

Un canal glacé, gravé par Aliamet, sous le titre *Amusement d'hiver*, provenant du cabinet Mariette, 4,000 livres.

Un homme endormi, une femme assise parlant à un homme à cheval, des moutons, des chevres, des vaches. 2,610 livres.

Un paysage : des vaches, des moutons; sur le second plan un homme près d'une chaumière, une femme qui trait une vache. 2,450 livres.

Le bois de La Haye : dans lequel plusieurs animaux. 900 livres.

Les autres, vendus 500 livres environ, n'avaient pas d'importance.

Vente Randon de Boisset, 1777. Cinq tableaux de Van de Velde, un entr'autres, fort remarquable : quatre vaches, dont une boit, des moutons, un agneau, des chevaux et deux hommes; un d'eux pêche à la ligne. Ce tableau daté de 1664, de 46 centimetres de haut sur 66 de large, fut vendu 20,000 livres. Il est au Louvre, connu sous le nom de *Soleil levant*. Les quatre autres atteignirent les prix de 7,000, 5,000 et 4,800 livres.

Vente Robit, 1801. *La Fenaison*, dix figures, une voiture chargée de foin, attelée de deux chevaux blancs. Nous avons reproduit ce tableau gravé par Boissieu, qui atteignit le prix de 9,900 fr.

Vente chevalier Erard, 1832. Cinq tableaux de Van de Velde. Assise au milieu d'un paysage, près d'un ruisseau, une villageoise allaite son enfant; à ses pieds un jeune garçon qui caresse un chien, plus loin, vaches, chevres et brebis : 8,850 francs. Les quatre autres, 3,320, 700, 3,129 et 201 francs.

Vente duc de Berri, 1837. *Mercure et Argus*, une vache blanche, moutons et béliers, 9,500 francs. — *Le Pâtre musicien*. 1,110 francs.

Vente comte Perregaux, 1841. *Le départ pour la chasse*. Cinq piqueurs, deux chevaux, meute et chiens, etc. : grande et magnifique composition, 26,850 francs.

Vente Paul Perrier, 1843. *Paysage* : animaux à l'abreuvoir : 9,000 francs.

Vente Duval de Genève, 1843. Deux Van de Velde : 1° *Vue de Scheveningen* : plage sablonneuse; un pêcheur couché, un debout, un chien rongeant un os; dans le fond quelques figurines et quelques bateaux : 3,400 fr. 2° Cinq belles vaches, dont deux couchées, deux agneaux et une chèvre couchés; un villageois cherche à embrasser une jeune fille, sans se douter qu'il est observé par un pâtre. 24,925 francs.

Adrien Van de Velde a presque toujours signé ses eaux-fortes et ses tableaux comme suit : Av.

A.V. Velde

A.V.V.F 1670.

A.V.V.



École Hollandaise. *Paysages.*

CONRAD DECKER

NÉ VERS 1640. — MORT EN . . .



Il règne une grande obscurité sur les peintres qui ont porté le nom de Decker. Certains biographes ont fait de deux personnes une seule et ont ainsi confondu ce qui devait être distingué ; d'autres, d'un seul maître en ont fait deux et ont ainsi distingué ce qui devait être confondu. Aujourd'hui, tout cela n'est plus très-facile à débrouiller. Voici pourtant ce qui, à travers tant d'erreurs, nous a paru certain.

Il y a en Hollande quatre peintres appelés Decker ou Dekker. Houbraken fait mention d'un Jacques Decker comme ayant fait partie de la bande académique des peintres de Rome. Van Gool cite un François Decker qui naquit en 1684 à Harlem et mourut en 1751 ; celui-là était élève de Romeyn de Hoogh. Il peignait le portrait, l'histoire, les sujets grotesques, des écoles de singes et de chats, des caricatures. En troisième lieu, il existe un Corneille Decker, bien connu des amateurs pour avoir peint des intérieurs de chaumières et des ateliers de tisserands dans le goût d'Ostade. On voit un de ses tableaux gravé dans le Cabinet de Choiseul ; il s'en trouve un autre dans la *Galerie des peintres flamands* de Lebrun. Enfin, il est un quatrième artiste du nom de Decker ; c'est Conrad Decker, paysagiste, celui auquel la présente notice est consacrée, celui que Lebrun appelle par erreur Corneille, et auquel Jost dans ses *Imitations de dessins* donne également ce faux prénom.

Aucun biographe hollandais n'a parlé de Conrad Decker. Descamps semble l'avoir complètement ignoré, lui qui cependant n'a presque pas omis un seul des peintres, même les plus obscurs de la Hollande. Bartsch ne l'a point nommé dans son *Peintre graveur*. Josi et Lebrun l'ont seuls mentionné, le premier en deux lignes seulement, le second pour soulever un doute qui est venu ajouter encore à tant d'incertitudes : « Decker qui a peint le paysage, dit-il, pourrait bien être parent de celui qui peignit les ménages de tisserands; peut-être est-ce le même que le précédent; c'est un point que nous ne résoudrons pas. » Il résulte donc de l'ignorance des uns et du silence des autres, que nous ne connaissons absolument rien de Conrad Decker en dehors de ses peintures et des magnifiques eaux-fortes dont il a enrichi la *Description de la ville de Delft* par Bleyswych.

Nous voyons d'après ces planches, que Conrad florissait en 1667. Il était donc contemporain de Ruysdael et pourrait avoir été l'élève d'Everdingen, comme le pensent Pilkington et Fuseli qui cette fois l'appellent, non plus Corneille, mais Adrien. Bien qu'il ait beaucoup travaillé à Delft, et qu'il ait dessiné l'un après l'autre les monuments, les églises, les places, les promenades, les canaux, les ponts, les remparts de cette ville, il est assez probable qu'il était natif de Harlem, et que le François Decker cité par Van Gool comme originaire de cette ville, était le fils ou le parent de Conrad. Quoi qu'il en soit, ce dernier méritait sa place dans *l'Histoire des peintres*, et à plus d'un titre. Si nous commençons par ses tableaux, nous y trouvons tout d'abord de la ressemblance avec ceux de Van Goyen et de Ruysdael. Même tristesse, même uniformité de tons gris et sombres, même ciels couverts, que traversent des nuages ambulants; mais il se distingue de ces maîtres par une prédilection particulière pour les masures abandonnées et les vieilles murailles. Je n'ai jamais vu un paysage de Decker qu'il n'y eût une porte d'eau, une chaumière délabrée, ou quelque ancienne tour bâtie sur le bord d'un fleuve, et toujours ces fabriques, au lieu d'être un simple ornement de la composition, en faisaient au contraire l'objet principal. On peut vérifier la justesse de notre observation sur les deux tableaux de Decker qui sont au Louvre, et sur celui que possédait John Ellis et que Mazell a si bien gravé. On voit, dans ce dernier surtout, que le peintre a voulu concentrer tout l'intérêt sur un bâtiment en ruine. Sans doute que ces chaumières perdues au bord de l'eau lui auront fait un jour une impression vive qu'il n'aura jamais oubliée; il est certain que le charme singulier qu'il y trouva, nous l'y trouvons à notre tour.... Quel profond mystère que l'art! Pourquoi donc restons-nous si longtemps à regarder cette masure dont la muraille décrépite laisse voir çà et là des briques que le temps a disjointes? Comment se peut-il que nos regards s'attachent avec tant de plaisir à si peu de chose? Cela tient précisément à ce que le peintre fut encore plus sensible que nous-mêmes à ce naïf accident de son paysage. Voyez, en effet, comme il a rendu complaisamment les aspérités du vieux mur, ses tons variés, ses intermittences de briques rouges et de mortier blanc; comme son pinceau gras et fin tout ensemble a exprimé chaque lézarde, et les joints du ciment, et les petites plantes que le hasard a fait pousser sur le plâtre humide. Ce n'est pas tout : Cette masure aux fenêtres murées ou closes, et que personne n'habite plus, elle est flanquée d'une de ces baraques en planches portées sur deux pilotis, que l'on rencontre si souvent dans les tableaux d'Hobbema et qui forment sur le fleuve une espèce de poivrière rustique, bouchonnée de paille, qui présente un aspect des plus pittoresques, en peinture du moins, sinon dans la réalité même. Quant au paysage, il est d'une tristesse profonde et paraît désert. On est surpris d'y voir un homme dans une barque, c'est le passeur du fleuve; il vient de débarquer un paysan qui s'enfonce dans un fourré. Le ciel est d'une teinte ardoise, et à voir les nuées mouvantes qui le cachent, on peut croire que la brise fait frémir les beaux arbres qui ombragent la chaumière.

Mais les plus beaux ouvrages de Conrad Decker, ceux où il a montré le plus d'originalité, d'esprit et de savoir, ce sont les estampes qu'il a exécutées d'après ses propres dessins, pour la *Description de la ville de Delft*[1], par le bourgmestre Bleyswyck. Nous avons découvert après bien des recherches ce livre précieux et rare, qui avait été indiqué par Josi dans les deux lignes qu'il a écrites sur Decker. Nous y avons trouvé, en effet, de grandes et belles planches, supérieurement gravées et signées *C. Decker fecit*. A l'exception du frontispice, qui est gravé par G. Wingendorp, et d'une jolie pièce en hauteur représentant la tour de l'église neuve (*Nieuwekerke*),

[1] En voici le titre exact : *Beschryvinge der stadt Delft, door Dirck Van Bleyswijck Everts-Zoon, Tot Delft, Arnold Bon 1667.*

qui fut gravée après coup par A. de Blois, toutes ces planches sont l'œuvre de Decker, et il en est une qui nous fait connaître son véritable prénom, *Coenraet;* c'est la vue du Voor Burgh, nommé *Forum Hadriani*. Maintenant ces magnifiques estampes sont-elles de ce même Decker qui a peint des paysages? Sans aucun doute, à nos yeux. D'abord ce qui est le mieux fait dans ces gravures, c'est justement le paysage. Toutes les fois que l'artiste doit représenter une allée d'arbres, des terrains vagues, les plantes qui croissent au bord des canaux, la végétation



LA CHAUMIÈRE.

qui couvre les remparts de la ville, les ciels, les lointains, sa pointe fait merveille, la main du maître se révèle dans ces parties, surtout la main du paysagiste. Sa manière de toucher le feuillé des arbres, de fouiller les terrains semés de verdure et de fleurs ou couverts de plantes, est vraiment admirable et peut servir de modèle. Les travaux de Decker sont à la fois libres et propres; ils sont légers sans être mesquins. Le seul reproche qu'on puisse leur faire c'est d'être un peu durs et noirs dans les ombres, du moins s'il en faut juger par l'exemplaire que possède la Bibliothèque, et dont les épreuves sont d'ailleurs belles et d'une condition parfaite. Quant à l'architecture, elle est gravée plus sèchement, quand elle est régulière et neuve; mais lorsque le peintre a le bonheur de rencontrer une muraille endommagée, quelque rempart dégradé par la guerre ou par le temps, quelque ruine, sa pointe alors devient souple et un peu tremblée; il se plaît à exprimer ces rugosités, et on le retrouve absolument tel que nous le connaissons dans ses peintures, habile à donner du relief aux objets, une

physionomie piquante aux surfaces. Il est vraiment impossible de s'y tromper. Et non-seulement le peintre s'y trahit par le choix heureux des points de vue, par le ménagement de la lumière et de l'ombre, mais encore par le bon goût de l'exécution, qui tantôt rappelle le savant et précieux travail des *cathédrales* de Hollar, tantôt ressemble à ces fines peintures où Vander Heyden savait rester pittoresque, tout en comptant les tuiles d'un toit, les briques d'un mur et jusqu'aux pavés d'une rue. Enfin il est une autre raison qui démontre que ces superbes gravures sont de la main de Decker le paysagiste, c'est l'habileté charmante avec laquelle il a gravé les eaux, les barques, les navires, les ponts de bois, les estacades, tout ce qui s'offre à la vue dans ses tableaux, comme dans ceux de Ruysdael. Est-il besoin d'ajouter, pour achever l'éloge d'un peintre graveur si injustement oublié par l'histoire, et dont les estampes ne sont décrites nulle part, qu'il dessinait aussi bien que Wouwermans les chevaux, les chiens, les carrosses et même les figures; qu'il n'est donc pas vrai que Decker ait été forcé, comme le dit M. de Burtin, de recourir au pinceau d'autrui, pour les figures et les animaux de son paysage, et que si parfois on a cru y reconnaître des paysans d'Ostade, cela tient à la vérité d'observation qui est commune aux deux maîtres. Je ne sais si le tableau du Louvre dans lequel Fragonard a mis des figures, n'est pas tout entier de la main de Fragonard lui-même, qui réussissait fort bien ces sortes de pastiches; mais s'il n'a fait que les ajouter au paysage de Conrad Decker, il faut convenir qu'on ne pouvait avoir une plus malencontreuse idée... Que viennent faire les figures bruyantes et coquettement chiffonnées de Fragonard, dans ces monotones et silencieux paysages, dont la poésie, involontaire peut-être, est grave, mélancolique et pénétrante comme celle du grand Ruysdael.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les tableaux de Decker sont assez rares et ont été fort peu gravés, bien qu'ils se prêtent fort bien à la traduction du graveur.

La plus belle pièce exécutée d'après ce maître est une vue de Flandre, *a View in Flanders*, gravée par P. Mazell d'après un tableau qui appartenait à John Ellis.

Le Louvre contient deux tableaux de Conrad Decker : — 1. *Paysage*. A gauche devant une chaumière ombragée de grands arbres et placée au bord d'une rivière, une femme lave du linge; près d'elle une petite fille debout tient un panier. A droite, sur un plan plus éloigné, un paysan, une femme donnant la main à un enfant et deux pêcheurs au bord de l'eau. On attribue les figures, dit le catalogue, à Adrien Van Ostade. — 2. *Vue de deux chaumières* au bord d'une rivière sur laquelle passe un bateau chargé d'un homme, d'une femme et de deux petites filles; à gauche, à l'ombre d'un grand arbre, une jeune fille et un homme assis; près d'eux, un chien. Les figures sont d'Honoré Fragonard. — Nous pensons que ce dernier tableau pourrait bien être un pastiche de Fragonard.

Nous ne trouvons aucun tableau de Decker dans les musées de Bruxelles, d'Anvers, d'Amsterdam, de La Haye.

Il s'en voit quelques-uns dans les grandes collections privées en Angleterre, où Conrad Decker est appelé François et confondu avec le peintre dont parle Van Gool.

La Galerie Bridgewater contient de Decker une *Vue de rivière* avec des maisons rustiques. Ce tableau fut acheté par lord Egerton à la vente Watson Taylor.

Galerie Sutherland. — *Vue d'un canal*. Sur le devant un homme pêche à la ligne, un autre est dans un bateau plat. Plus loin, deux personnes sont assises sous des arbres; une femme et un enfant se dirigent vers eux. — Les figures sont attribuées à Van Ostade.

Les tableaux de Decker ne se produisent pas souvent dans les ventes. Il faut croire que plusieurs ont été catalogués sous le nom de Ruysdael et même sous celui d'Hobbema.

Vente chevalier Lambert, 1787. — *Paysage et chaumière* près d'une rivière, dont la gauche offre un chemin orné de figures près d'un pont. — 180 livres.

Vente Coclers, 1789. — *Un paysage* orné, à droite, de chaumières près d'un chemin qui indique l'entrée d'un hameau; à gauche un groupe de trois arbres. Quelques figures enrichissent les divers plans. 600 livres. — Deux *paysages* ornés de fabriques et de figures peintes par Isaac Van Ostade. — 600 livres.

Vente Clos, 1812. — *Paysage très-boisé* avec constructions en briques entourées d'une barrière de planches. Sur le devant, un homme, vu par le dos, porte des seaux à la manière du pays. Ciel orageux. — 501 francs.

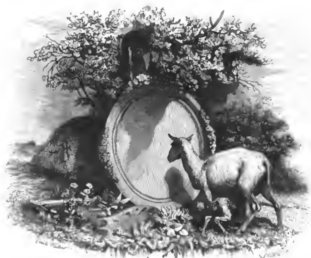
Vente Abram Schwanberg (La Haye), 1809. — *Des chaumières sur pilotis*. Un homme pêche à la ligne. Tableau de la plus parfaite vérité. 261 francs. — *Vue extérieure* d'une ferme hollandaise. Une femme lave des hardes près d'un puits. Quelques poules; une mare d'eau et un batelet conduit par un homme. — 115 francs.

Vente cardinal Fesch, 1845. — *Habitations rustiques*. Un cabaret de village construit en briques, ombragé d'arbres et environné de buissons. Deux hommes causent sous l'auvent de la porte. Sur le devant, un puits à manivelle, une herse, une auge en bois, un seau, des poules; au loin un clocher. — 197 scudi (environ 1,000 francs).

Les tableaux de Decker qui sont au Louvre ne sont pas signés; nous reproduisons l'inscription qu'on trouve quelquefois au bas des estampes qu'il a gravées.

Decker fec.

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2.



École Hollandaise. *Paysages.*

JACQUES RUYSDAEL [1]

NÉ EN 1610 — MORT EN 1681



Que fait donc cet amateur qu'on a vu tant de fois dans la galerie du Louvre, immobile et accoudé sur la rampe de fer devant le *Buisson* de Ruysdael? Vous pensez qu'il étudie les secrets et les procédés du peintre; qu'il se demande comment ont été fondues ses harmonieuses et vigoureuses couleurs. Au contraire, il est tout entier à l'émotion que lui cause cette vue de la campagne attristée par un ciel orageux; il repasse dans sa mémoire les impressions à demi-effacées de sa jeunesse, et il se transporte en imagination à certaines heures du passé, à ces heures qui marquent les âges de la vie et dont le souvenir est souvent confus, bien qu'elles aient laissé dans le cœur une trace si profonde; il croit enfin se retrouver dans les champs comme il y avait autrefois promené ses rêveries, par un ciel sombre semblable à celui du tableau; et il est

[1] Il n'existe aucun portrait authentique de Jacques Ruysdael.

surpris d'éprouver encore des impressions qu'il croyait perdues et qu'il n'aurait pas ressenties peut-être une seconde fois, si la nature ne lui était apparue à travers le génie d'un peintre inspiré.

Jacques Ruysdael fut atteint, il y a deux siècles, de cette vague douleur qu'Albert Durer représenta le premier dans l'immortelle estampe qu'il appela du nom de *Mélancolie*. Ce sentiment, que l'art n'avait encore jamais exprimé, qu'un petit nombre d'âmes d'élite avaient seules connu, fut celui qui tourmenta jusqu'à la mort notre grand paysagiste. Dans un temps où tant de peintres ne voyaient, comme Berghem, que le côté pittoresque de la campagne, ses accidents heureux, ses formes colorées, sa lumière, Ruysdael, en proie à je ne sais quelle secrète et noble inquiétude, poursuivait au sein de la nature l'insaisissable idéal, l'inconnu. Le long des dunes monotones du pays de Kemmer, dans les plaines de la Hollande comme au pied des montagnes de Norwège, il aspirait à pénétrer la grande âme que les panthéistes prêtent au monde. Et la preuve que le véritable tourment de ce grand peintre fut une aspiration, par delà les choses visibles, vers cet infini que semblent représenter les lignes indécises de l'horizon de ses paysages, c'est qu'il abandonna un jour une carrière bien commencée et déjà brillante, pour chercher dans la peinture l'expression de ses pensées intimes, l'épanchement mystérieux de ses ennuis.

Houbraken raconte en effet que Jacques Ruysdael, avant d'être peintre, avait été médecin. Son père, établi à Harlem où Ruysdael était né, en 1640, suivant les uns et 1635 suivant les autres, exerçait une profession qui le mettait continuellement en rapport avec les artistes. Il était fabricant de ces beaux cadres d'ébène qui étaient alors très-goûtés dans les Pays-Bas, et dont la grande simplicité s'accordait si bien avec la physionomie des intérieurs hollandais. Arrivé à une certaine aisance, il avait fait donner à son fils une éducation libérale, et celui-ci, après de rapides progrès dans les études latines, avait été reçu médecin, et, s'il faut en croire Houbraken, il avait pratiqué avec succès quelques opérations chirurgicales, quand l'envie de peindre s'empara de lui. Cela résulte au surplus du catalogue d'une vente faite à Dort en 1720, où on lit, sous le n° 30 : *Un fort beau paysage avec chute d'eau*, par le *docteur* Jacob Ruysdael[1]. On sait que Ruysdael avait, dès sa première jeunesse, appris à dessiner, même à peindre, et rien n'est plus vraisemblable, si l'on songe que le jeune docteur voyait entrer chaque jour dans la boutique de son père les grands artistes dont la ville de Harlem était alors remplie : les Wouwermans, les Pierre de Laer, les Berghem, les Wynants. Ce qu'on ignore, c'est l'époque où Ruysdael abandonna la médecine et la chirurgie pour la peinture.

Descamps affirme toutefois que, dès l'âge de douze ans, il avait fait des tableaux dignes de surprendre tous les artistes. Il n'est pas absolument impossible qu'un homme de la trempe de Ruysdael ait manié en même temps, avec un égal talent, le scalpel et le pinceau; mais il est permis de penser que le désir d'ajouter à la gloire de ce grand peintre le mérite d'une précocité merveilleuse, lui a fait attribuer quelques toiles de son frère Salomon, plus âgé que lui de vingt ans. Il arrive souvent que, dans les natures fortes et passionnées comme celle de Ruysdael, le sentiment ne se révèle tout à coup qu'après avoir été longtemps contenu dans les profondeurs de l'âme. Tel fut le génie de Jean-Jacques Rousseau, le premier de nos écrivains qui eut le poétique sentiment de la nature. Il est donc plus sage de s'en tenir au témoignage de l'historien Houbraken, sans même prendre garde aux assertions de Descamps, dont la notice sur Ruysdael contient presque autant d'erreurs que de mots. Imagine-t-on, par exemple, que ce même artiste, qu'on nous donne tout d'abord comme ayant produit des chefs-d'œuvre *à l'âge de douze ans*, l'ingénieux biographe nous le montre plus tard allant faire part à Berghem de l'extrême envie qu'il avait de peindre. A quel âge a donc pu lui venir cette envie d'apprendre la peinture, si déjà il la pratiquait avec tant de supériorité dès l'âge de douze ans! Mais ces énormes bévues ne sont pas les seules qu'on peut relever chez ce bon homme, dont Diderot s'entretenait un jour si plaisamment avec Chardin. « Les ouvrages de Berghem, dit Descamps, plurent beaucoup à Ruysdael, *il semblait même qu'il y avait* « *quelque rapport dans leur génie;* il fut le chercher à Amsterdam, et lui fit part de l'extrême envie qu'il avait « de peindre. On ne dit pas que Berghem fut son maître, mais on assure qu'ils devinrent étroitement liés

[1] Immerzeel, *De levens en werken der Hollandsche en vlaamsche Kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters. Amsterdam*, 1843, tome III, p. 41.

« d'amitié. C'en est assez pour nous faire croire que cette union intime a contribué à l'avancement de Ruysdael. « *Un soupçon devient certitude*, quand, en examinant ses ouvrages, on reconnaît la *touche et la couleur* de « celui qui a été son guide. » Ce passage est des plus curieux, et il faut relire deux fois cette phrase précieuse : « *Il semblait même qu'il y avait quelque rapport dans leur génie.* » S'il exista jamais deux hommes d'un génie, je ne dirai pas différent, mais complètement opposé, ce furent certainement Ruysdael et Berghem. Grâce, esprit, gaieté, sentiment rajeuni de la pastorale, voilà Berghem; passion grave, émotion profonde et contenue, conscience religieuse de l'essence divine cachée au sein de la nature, c'est l'âme et la force de Ruysdael, c'est sa grandeur. A aucune époque de son talent, on ne peut découvrir, dans la touche des deux maîtres, la prétendue



ENTRÉE DE FORÊT.

ressemblance dont parle Descamps. Pour ce qui est de sa couleur, elle est évidemment conçue dans une tout autre gamme que celle de Berghem ; les tons gais ou éclatants en sont rigoureusement bannis; le rouge, par exemple, n'y parut jamais. Aussi est-il bien rare que les paysannes réjouies, accortes et de rouge habillées, que Berghem introduisait parfois dans les tableaux de son ami, sans doute à la demande des acheteurs, ne fassent point disparate avec la teinte sombre et sérieuse du paysage de Ruysdael. D'ailleurs il est aisé de reconnaître que Ruysdael, dans sa première manière, est à cent lieues du faire brillant, coquet et facile de son illustre compatriote. Ce qui est probable, c'est que Jacques Ruysdael, qui vivait à Harlem avec son frère Salomon, céda, en le voyant peindre, aux avertissements de son propre génie, et emprunta de ce frère ses premiers pinceaux. Entre ses œuvres, celles qu'il exécuta alors, se distinguent sans peine à la dureté de la touche, à la couleur et à la composition des ciels. Ne dut-il pas étudier aussi les ouvrages de cet Aldert van Everdingen, dont les toiles seraient si aisément confondues avec celles de Ruysdael, si l'on s'en tenait pour les juger à une ressemblance

frappante dans la disposition et le choix des sujets, aussi bien que dans la manière de les rendre? Celui-là fut le véritable maître de Ruysdael, ou du moins son guide, et si le disciple l'emporte sur son modèle par la profondeur du sentiment, c'est qu'il vit la nature d'un autre regard; mais la parenté de ces deux grands hommes n'en est pas moins incontestable.

Qu'importe, au surplus! le maître le plus médiocre eût suffi pour enseigner à Ruysdael la pratique du métier; son génie aurait fait le reste. Qui donc en contemplant ses incomparables paysages s'avisera de s'enquérir où l'artiste apprit à les faire?

Ruysdael est le peintre des élégies de la nature et le poëte des âmes éprouvées par la douleur. Il cherche les solitudes les plus mystérieuses, les endroits les plus recueillis; il s'assied au pied des ruines, il erre au milieu des tombes abandonnées, il marche mélancolique au bord des torrents dont la chute bruyante et monotone berce la souffrance humaine; quelquefois il contemple le lierre montant derrière les grands arbres ou se mirant dans les plaines inondées. S'il est un coin de terre oublié des hommes, où la nature en deuil semble pleurer son isolement, c'est là qu'il s'arrête. Goëthe mourant s'écriait : *De la lumière, plus de lumière encore;* j'imagine que Ruysdael aurait pu dire en parlant à ses cascades, à ses rochers, à ses vagues, à ses nuages sinistres : *De la douleur, plus de douleur encore.* Il savourait enfin cette espèce de volupté que Montaigne avait devinée vaguement sans l'avoir jamais ressentie, quand il écrivait : « J'imagine qu'il y a quelque ombre de friandise et délicatesse au giron même de la mélancholie. » Aussi n'a-t-il pas besoin de chercher dans ses paysages des effets surprenants et terribles, d'appeler à son aide la foudre ou le déluge. Souvent il lui suffit, pour nous inspirer une inexprimable mélancolie de nous montrer un grand pin dont le feuillage s'ouvre en parasol au sommet d'une tige haute et nue. Le fond du paysage, garni de bois, se perd dans les vapeurs de l'horizon; l'arbre s'élève isolé et se détache seul sur le ciel profond. Son ombre immobile brunit les eaux du lac qui entourent l'étroit promontoire où s'enfoncent ses racines. Quelques vaches se baignent un peu plus loin, et les clapotements de l'eau qu'entrouvre leur large poitrine, troublent seuls le silence solennel de cette retraite. L'idée, l'arrangement, la composition de ce tableau sont de la plus grande simplicité, et pourtant l'effet en est immense. Un jeune Allemand rêveur me disait un jour en me montrant la gravure de ce tableau : Je ne puis regarder ce pin au feuillage rigide, au tronc raide et dépouillé, dans cette campagne où son front assombri domine toute la végétation d'alentour, sans songer à ces rois de la terre qui, arrivés à la suprême puissance, se trouvent seuls et sans amis, pour n'avoir pas voulu d'égaux.

Mais veut-on comprendre les pathétiques beautés que Ruysdael sait répandre dans ses œuvres les plus simples en apparence, il faut s'arrêter, avec un respect religieux, devant cette toile célèbre qui représente le *Cimetière des Juifs à Amsterdam.* Trois ou quatre tombes, composées de larges pierres taillées dans un style simple et même grossier, sont semées en désordre au pied d'un grand orme. L'herbe et les plantes sauvages croissent sur le sol inégal et pierreux, rarement foulé par le pied des hommes. Au fond, on aperçoit un massif d'arbres touffus que surmonte l'aiguille d'une chapelle. Le ciel est sombre; mais, en ce moment un rayon de soleil, splendide, brûlant, glisse entre deux nuées, et tombe sur le champ du repos. L'éclat de ce soleil est éblouissant; la blancheur des pierres funéraires vivement éclairées est soutenue encore par les fortes ombres qui couvrent les autres objets. On dirait la mort et la vie; mais la splendeur de ce jour a quelque chose de froid et de blafard qu'il est impossible de définir. En vain l'astre étincelant verse sa lumière et sa chaleur sur la pierre des trépassés :

Le soleil des vivants n'échauffe plus les morts!

Quelle austère élégie, et que de choses ne peut-on pas dire avec le pinceau! Le ciel surtout est d'une désolation que la parole ne saurait exprimer. Il est voilé comme la terre, d'une teinte funèbre. De quelles graves et religieuses pensées doivent être assaillis ces trois Juifs, vêtus de longues robes, qui errent là-bas dans l'étroit sentier ménagé entre les tombes! Touchante inspiration! le grand peintre a fait planer au-dessus de ces hommes

fidèles à ceux qui ne sont plus, un groupe d'hirondelles, oiseaux du souvenir dont le nid se retrouve chaque année aux mêmes lieux.



LA CASCADE.

Il y a deux ans, en parcourant la galerie de Dresde, nous fûmes saisi du lugubre aspect de ce tableau extraordinaire et sublime, qui nous retraçait si éloquemment la sombre histoire d'une race partout maudite et proscrite. Au milieu de toutes ces toiles de l'école hollandaise, rangées là sur des ponneaux factices qui forment

une sorte de prolongement à l'embrasure des fenêtres, au milieu, dis-je, de tous ces petits sujets familiers, gracieux et paisibles des Miéris, des Metsu, des Peter de Hooghe, parmi les riantes pastorales des Karel, des Van der Does, ce majestueux tableau imprime une secousse à l'intelligence. A côté des ciels de Hollande, si pâles et si doux, on n'en est que plus frappé du coup de soleil qui reluit sur ces tombeaux et blanchit une grande pierre brisée où sont gravés des caractères devenus illisibles. Rien de plus solennel qu'un tel spectacle, rien de plus triste. Les épitaphes y verdoient sous les pleurs du saule. Un tronc mort et dépouillé s'élève auprès de ces tombeaux, qui déjà sont eux-mêmes des ruines et fait contraste avec de beaux arbres qui grandissent vigoureux et verts comme pour rappeler au sein de la mort l'immortelle jeunesse de la nature. Il y a dans cette toile un abîme de mélancolie, et c'est pour la rendre encore plus accablante que le peintre y a représenté la chute d'un torrent, qui vient troubler du bruit de ses eaux le silence des mausolées.

Indépendamment de l'émotion puissante que Ruysdael a fait passer du fond de son âme sur son tableau, et qui s'empare si violemment du spectateur, il me fut impossible d'échapper à cette pensée bien naturelle que Ruysdael appartenait peut-être lui-même à cette race persécutée qui, réfugiée en Hollande à cette époque, produisit tant d'hommes illustres. Il me parut en effet que, dans ce tableau si pathétique, il y avait quelque chose de plus que le sentiment d'un grand artiste; qu'une telle œuvre avait dû être inspirée par l'onction religieuse d'un croyant, par l'attendrissement d'un fidèle auprès de la tombe de ses frères. On sait jusqu'où va le respect des Juifs pour les tombeaux, et que ce respect est au nombre de leurs plus chères traditions. Chez eux le deuil fut toujours d'une sévérité excessive; ils se frappaient la poitrine, déchiraient leurs habits, se couvraient la tête de cendre, et on les vit, mêlés aux peuples chrétiens de l'Occident, conserver parmi eux la vivacité de manifestation particulière aux races orientales. Que Ruysdael ait appartenu à la nation israélite dont il peignit si pieusement les tombeaux, plusieurs fois et avec une prédilection marquée, c'est là un point d'histoire qui doit demeurer obscur, puisque nos conjectures ne s'appuient sur aucune autre donnée; mais la vie des peintres est écrite dans leurs ouvrages beaucoup mieux souvent que dans les livres, et comment expliquer la persistance de Ruysdael à reproduire le *Cimetière des Juifs à Amsterdam*, s'il n'eût été conduit dans ces lieux par quelque souvenir sacré, par un intérêt de pensée, de religion et de cœur [1].

Le nom de *Ruysdael* signifie, dit-on, *eau écumante*. Aussi le bon Descamps fait-il observer que ce nom *semblait* prédestiner Ruysdael à peindre des cascades. Ce qui est certain, c'est que Ruysdael avait dans son génie même une irrésistible vocation. « Il est presque unique dans ce genre, dit Houbraken, peu de peintres ayant su mieux exprimer la transparence et le luisant de l'eau. » Ces louanges naïves ne donnent qu'une idée bien insuffisante de l'effet dramatique des *Cascades* de Ruysdael. Quel voyageur familiarisé avec les fortes beautés des pays de montagnes, pourrait ne pas les retrouver dans les peintures de ce grand maître? Comme au pied de ces roches escarpées l'eau tombe, écume, se tord avec les débris qu'elle entraîne! Elle accourt de droite, de gauche et du fond du tableau vers le gouffre qui l'attire; elle se précipite, j'allais dire avec un bruit sourd, parce qu'en effet on s'imagine entendre ce bruit. On la voit glisser sur les roches polies, se heurter à la rude écorce des arbres et rejaillir sur le fond inégal du ravin. Vous croyez sentir la poussière humide et glacée inonder votre visage. A gauche, sur l'une des roches qui encaissent le torrent, une chaumière haute et frêle s'élève auprès de ce bruyant abîme, et la fragilité de cette construction posée là par la main hardie d'un solitaire, fait peur à l'esprit quand on la rapproche de la violence des eaux qui assiègent la pauvre chaumière. Le ciel est nuageux, l'air chargé de brume, de grands oiseaux sillonnent les plus hautes régions de l'espace. Les arbres sont immobiles, parce que les vents n'~~ont point~~ accès dans cette retraite étroite et encaissée. La végétation d'alentour est d'une vigueur admirable. Partout où sur ces rocs se trouve un peu de terre, un arbre a planté ses racines.

[1] Le *Cimetière des Juifs*, qui se voit dans la galerie de Dresde, a été gravé par Bloteling. Il existe encore un autre tableau de Ruysdael qui eut aussi les honneurs de la gravure, où les mêmes objets sont représentés d'un point de vue différent. Le beau massif d'arbres qui fait le fond si majestueusement triste de la première composition, ne se voit plus dans la seconde. Les nuages du ciel y sont moins lourds, et l'aspect général en est moins lugubre; mais elle est également remplie de mystère et de poésie.

Mais quoi! telle est la puissance du génie, qu'après avoir vu, dans toute la magnificence de sa réalité, le spectacle que l'artiste a reproduit sur une toile de quelques pouces, il se trouve que la nature nous a paru moins grandiose et moins saisissante que l'œuvre de Ruysdael!

Ici nous touchons, à propos d'un paysagiste célèbre, à une question des plus hautes, que déjà l'étude de Claude Lorrain avait soulevée. Le beau de l'art n'est-il que l'imitation du beau de la nature? Non, sans doute, avons-nous pensé. Et pourquoi?... Mais laissons le dire à un homme d'esprit et de goût, littérateur aimable,



LA MARE.

peintre à la plume, qui le dira bien mieux que nous : « J'ai ici, sur ma droite, un bel arbre; c'est un chêne vigoureux, jeune, feuillu, celui-là même de qui

Le front au Caucase pareil,
Non content d'arrêter les rayons du soleil,
Brave l'effort de la tempête.

« Approche, Ruysdael, et avec ce sourd mystère qui est propre à ton coloris sombre, avec ces transparentes noirceurs où tu sais faire plonger les rameaux, peins-nous ce colosse dans toute sa beauté. N'oublie pas, je te prie, les harmonieuses fissures de cette pure écorce, et non plus, là haut, du côté du nord, ces quelques feuilles qui, refroidies et tardives à éclore, abritent sous les tiges de leurs aînées, leurs tiges encore frêles et leur verdure

encore tendre... D'autre part, j'ai ici à ma gauche un chêne ragot et ébranché, mutilé naguère par les bûcherons; ce n'est plus qu'un tronc noueux et tourmenté, qui, de la base au faîte, a poussé en gaules inégales; de ce côté, les fourmis ont bâti leurs greniers dans ses flancs entr'ouverts et l'on voit comme des pourritures caverneuses où suinte, noire et visqueuse, la sève extravasée du bois malade... Approche à ton tour, Karel Dujardin, et avec ce charme de simplicité, avec cette naïveté d'émotion qui respirent dans ton faire aimable, peins-nous ce ragot ébranché dans toute sa pauvreté maladive. N'oublie pas, je te prie, ces bourrelets contournés, ces verrues que surmontent, comme des poils follets, des touffes de tiges avortées, ni ces noirceurs humides qui tapissent comme une suie impure le canal évidé de la moëlle.

« Nos deux tableaux parachevés, qu'on fasse entrer l'amateur, et regardons-le faire. Le voilà ravi, transporté... C'est bizarre, car, assurément, bien des fois dans la plaine et sur le coteau il a vu, sans y seulement prendre garde, des chênes beaux comme ce chêne, et encore mieux des ragots aussi mutilés que ce ragot. D'où vient alors qu'à être ainsi reproduits sur la toile, ces deux arbres lui causent tant de plaisir? D'où vient que déjà ils semblent n'être pas des arbres qu'il contemple, mais comme des objets qui le réjouissent, qui le remuent, qui lui parlent; comme des mots, comme un langage où il lit une pensée charmante, exprimée avec une grâce ou avec une poésie qui le transporte? Il est clair déjà que ce chêne, issu de Ruysdael, dit des choses que notre chêne, issu de gland, ne disait pas du tout, et que si de la terre il sort des chênes beaux, à la vérité, ce n'est pas néanmoins ce beau issu de la terre au moyen du chêne, mais ce beau issu de Ruysdael au moyen de l'art, qui ravit, qui transporte l'amateur[1]. »

On rencontre quelquefois aux étalages des marchands d'estampes, une gravure d'après Ruysdaël, au bas de laquelle est écrit : *Vue des environs de Rome*. Il était assez naturel d'en conclure que le peintre avait fait le voyage d'Italie, quoique les estampes ne soient pas toujours des indications fidèles. Mais en examinant de près la gravure dont je parle, on n'y voit rien qui justifie le titre qu'on lui a donné. C'est un paysage triste sous un ciel septentrional, couvert de nuages chargés de pluies. Aucune noble ruine n'annonce le voisinage de la ville éternelle. Des gentilshommes se promènent en bateau sur un canal; mais leur costume n'a rien de bien caractéristique, et n'est guère plus italien que le paysage lui-même. Rien ne prouve donc que Ruysdael ait vu l'Italie. Pas un de ses ouvrages n'en porte la trace; au contraire, ils sont tous d'un vert sombre qui s'enlève éternellement sur un ciel d'une teinte grise ardoisée[2]. Les coups de jour qui, parfois, font sourire ses mélancoliques tableaux, ne sont autre que les rayons de ce même soleil qui, déchirant son voile

[1] Toppfer, *Reflexions et menus propos d'un peintre genevois. Paris*, 1848.

[2] Au sujet de ce vert uniforme et toujours foncé de Ruysdael, il nous souvient qu'à l'exposition de 1849 — qui eut lieu dans les appartements des Tuileries, — un de nos maîtres, Théodore Rousseau, avait envoyé un paysage tout vert, mais de ce vert franc et doux tout ensemble qui réjouit et caresse la vue. C'était un *Intérieur de forêt*. Vu dans l'atelier de l'artiste, le tableau nous avait tous charmés; il était inondé de soleil. Quelques vaches, blanches et fauves, étaient à paître dans la clairière; d'autres ruminaient, paresseusement couchées sur le gazon qui était lui-même aussi frais et aussi tendre que le reste du tableau. A l'exposition, ce beau paysage fit scandale. On eût dit que la verdure du printemps avait quelque chose de blessant pour nos Parisiens et qu'elle offensait la pudeur de leurs yeux. La vérité est que les paysagistes avaient si longtemps habitué le public français aux arbres roux et aux gazons salis, que toute autre couleur dans le paysage paraissait fausse, factice, inconvenante, que sais-je? Les teintes automnales étaient seules de mise; on avait, si je puis m'exprimer ainsi, fructidorisé la nature. Si quelqu'un osait s'écarter de ces teintes prévues, le bourgeois de Paris ne manquait pas de crier aux *épinards*, afin de passer pour un connaisseur; c'est ce qui arriva cette année à Théodore Rousseau. Mais un véritable amateur n'en acheta pas moins à très-haut prix cet *Intérieur de forêt*. Toutefois, le préjugé ne sera pas vaincu de sitôt, malgré les verts pâturages et les vertes saulées de nos maîtres. C'est la gloire de notre école moderne d'avoir relevé le paysage, de l'avoir porté aussi loin que les grands maîtres des écoles du nord, aussi loin que les Ruysdael, les Everdingen, les Huysmans de Malines, et j'ajoute d'avoir vu la nature sous ses aspects les plus divers. Ruysdael est invariablement d'un vert sombre; Huysmans est toujours brun et roux; Van Goyen est constamment gris; Everdingen est aussi d'une monotonie sublime. Moins profonds peut-être, nos contemporains sont plus souples, il faut le dire, et plus variés. Théodore Rousseau porte à la nature une telle tendresse, qu'il l'a aimée dans toute sa mobilité, dans tous ses caprices. Femme charmante et changeante, la nature est blonde au printemps, elle brunit l'été; elle prend en automne une rousseur ardente et dorée. Théodore Rousseau a su peindre admirablement des paysages humides et

de brume, vient de temps à autre réchauffer les marais de la Drenthe, les pâles et limoneuses plaines du Zuyderzée. Il est toutefois impossible de croire que Ruysdael n'ait point quitté la Hollande; Descamps



LA FORÊT AVEC LES FIGURES DE BERGHEM.

l'affirme, il est vrai, mais on sait quelle confiance il faut accorder à cet écrivain. « Ruysdael et Berghem, dit-il, ne copièrent que les environs d'Amsterdam, et *n'ont* jamais sorti de leur pays. » Pour

frais, comme il a su rendre des terrains brûlés, des rochers vêtus de lichen, les grès austères de la forêt de Fontainebleau, des arbres jaunis et mordorés, des chemins couverts de feuilles mortes. Il a réhabilité toutes les verdures; il a exprimé tantôt la gaieté, tantôt la puissance, tantôt la mélancolie du paysage; il a parcouru enfin toute la gamme de ces couleurs du ciel, dont chacune répond à un des sentiments de notre âme. Cette appréciation d'un de nos maîtres, on peut la lire, bien mieux écrite,

Nicolas Berghem, nous regardons comme certain qu'il vit Rome, qu'il y puisa le goût héroïque de ses paysages, qu'il rapporta de ces augustes contrées les motifs d'architecture grecque et les ruines historiques qui rehaussent le charme et le prix de ses pastorales. Et si son nom ne se trouve pas inscrit sur les listes de la joyeuse académie, connue sous le nom de la *Bent*, en revanche d'autres preuves surabondent. Quant à Ruysdael, il paraîtra difficile qu'il ait découvert aux environs d'Amsterdam des montagnes si hautes, que leurs sommets dépassent la ceinture des nuages suspendus à leurs flancs[1], des lacs dont les bords sont ombragés de sapins; enfin, d'immenses cascades, telles qu'on en voit dans les régions élevées où se trouvent les sources des grands fleuves. La capitale de la Hollande est située, on le sait, dans le pays le moins accidenté de la terre. Des prairies, des fossés pleins d'eau, des grèves à perte de vue, et la mer, voilà ce qui compose les campagnes d'alentour; et un auteur, qui connaissait sans doute l'œuvre de Ruysdael, dut pousser bien loin l'ignorance ou la naïveté pour écrire que ce maître ne copia « *que les environs d'Amsterdam.* » Il est évident pour nous que Ruysdael, comme Everdingen, visita la Norwége et la Westphalie. C'est là qu'il apprit à peindre cette nature austère et tourmentée, cette végétation constamment foncée, dont le spectacle convenait à la tristesse de son cœur; c'est là qu'il devint, comme le dit Houbraken, un peintre presque unique dans son genre.

Poëte inquiet et boudeur, courtisan des solitudes, jaloux de promener ses rêveries à travers les bois, et d'endormir au bruit des torrents ses douleurs pensives, Ruysdael eut justement pour ami un peintre dont le caractère était tout différent du sien : ce fut Nicolas Berghem. Tant il vrai que la sympathie des humeurs ne dépend pas le plus souvent de leur conformité. Berghem était un homme doux, aimable et gai. Plus âgé que Ruysdaël de quelque dix ans, il put bien lui donner des conseils avec l'autorité que lui prêtaient ses œuvres, sa réputation et son école; mais il y avait entre les deux maîtres une diversité de génie qui, en rapprochant les hommes, aurait dû séparer les peintres.

Berghem comprenait peu Ruysdael; aussi l'association de leurs talents n'a-t-elle produit ordinairement que des disparates. C'est la différence de la chanson à l'élégie. Sur la lisière des sombres forêts de Ruysdael, au bord de ses torrents écumeux, Nicolas Berghem ne manquait pas de peindre, à la satisfaction d'amateurs sans esprit, des villageoises réjouies et gaillardes, d'insouciants bergers menant paître un troupeau de bœufs, au milieu duquel sautent follement des génisses blanches, ou bien encore un paysan égrillard qui porte la jeune fermière dans ses bras, durant que son compagnon tire par la queue un ânon malicieux et rétif... Qui ne conçoit une telle dissonance, et combien l'unité de sentiment qui règne dans les paysages de Ruysdael, doit être fâcheusement rompue par la présence de ces figures importunes, qui font retentir de tous les propos, de tous les cris du village, les solitudes écartées dont le solennel silence enchante les rêveurs. Adrien Van de Velde était plus heureux dans sa collaboration aux *paysages*, aux *chutes d'eau* et aux *marines* de Jacques Ruysdael. Mais il est vrai de dire que l'intervention d'une main étrangère dans une peinture de maître, quelque habile que soit

dans les *Salons* d'un homme qui me rappelle souvent la fantaisie, les vives allures, l'esprit de Diderot : T. Thoré. Que de belles choses n'a-t-il pas dites sur son ami Rousseau, sur la *Descente des vaches*, si rembranesque, sur cette fameuse *Allée de Châtaigniers* qui brillait dans la collection Périer, sur telle visite que firent un jour à Rousseau Eugène Delacroix et George Sand, et sur les belles remarques qu'échangèrent entre eux ces trois grands peintres, dans cet atelier alors inconnu!

Mais pendant que nous écrivions l'histoire des vieux maîtres, il nous est venu, chemin faisant, une pensée. Le chagrin que nous éprouvons aujourd'hui à ne trouver aucun renseignement touchant les peintres morts, ne devons-nous pas l'épargner aux amateurs futurs, en leur disant ce que nous savons des peintres vivants? J'imagine que si le bourguemestre Six avait pris des notes sur la vie et les propos de son ami Rembrandt, que si le philosophe Spinosa eût fait mention en quelque endroit de ses puissants livres, des artistes qui vivaient à côté de lui, dans la ville d'Amsterdam, de tels souvenirs seraient bien curieux et bien précieux pour nous maintenant. C'est ce qui nous a encouragé à tenter des digressions pareilles sur nos contemporains, à parler de Rousseau à propos de Ruysdaël, comme nous pourrons parler de Jules Dupré à l'article d'Hobbema, par exemple, de Gudin à propos de Van de Velde ou de Backuysen. Dans l'ordre ou plutôt dans le désordre où ils se présenteront, nos maîtres modernes, les étrangers comme les Français, l'allemand Overbeck aussi bien que M. Ingres, l'anglais Landseer aussi bien que M. Horace Vernet, trouveront leur place dans ces notes qui ne seront dictées que par l'amour de l'art. (Ch. Bl.)

[1] Voir un paysage de Ruysdael, gravé par Motte, qui représente un lac entouré de montagnes. Un pic élevé perce les nuages qui flottent au fond du tableau, et les domine.

cette main, nuit presque toujours à l'unité de l'impression, c'est-à-dire à sa grandeur. Pour moi, je préfère ne rencontrer dans les bois et le long des champs de blé où se promenait le taciturne ami de Berghem, que ces petites figures, gauchement dessinées peut-être, qui passent éloignées et indécises, et qui, ne rappelant que l'image de l'homme, laissent courir librement la pensée du spectateur et ne font aucun bruit dans le tableau.

Quant aux *marines*, on sait que Ruysdael y excellait; il n'eut pas besoin d'aller chercher bien loin son modèle. A deux lieues d'Amsterdam, où il s'était fixé, il trouvait le Zuyderzée, et, au-delà, toutes les côtes de la Hollande, baignées par l'Océan. L'école hollandaise compte plusieurs peintres qui ont brillé dans la représentation des



LE CHAMP DE BLÉ.

scènes maritimes; mais les *marines* de Ruysdael se distinguent aisément des œuvres du même genre : elles portent le cachet de son génie comme tout le reste. Ce n'est plus la mer unie et transparente de Jean Van Goyen, la grande vague savonneuse, la dramatique tempête de Bakhuysen, encore moins l'exacte finesse, la vérité charmante de Guillaume Van de Velde. Les flots, dans Ruysdael, sont profonds et sombres; menaçantes encore plus que terribles, les tempêtes ont, chez lui, je ne sais quoi de muet et de contenu dont l'aspect vous remplit d'une inexprimable angoisse et rappelle le génie de Rembrandt. Le Louvre possède une marine de ce maître[1], où l'on voit quelques navires assaillis par un *grain*. Le rivage, désert, n'offre pour tout abri qu'une jetée de bois, ébranlée par le choc des vagues. La couleur de l'eau, qui jaunit à l'approche de l'ouragan est d'une vérité admirable. En se brisant, les flots courbent de longs roseaux qui ont pris naissance dans la vase amoncelée autour de la jetée. On les voit se tordre et se mêler dans l'onde encore transparente, quoique remuée. Des nuages plombés dérobent le jour...; c'est le pressentiment plutôt que le spectacle d'une tempête : on ne voit pas le danger des navigateurs, mais on le devine, et l'imagination l'agrandit, frappée par la puissante émotion

[1] Ce tableau n'est pas le seul morceau de Ruysdael qui figure au musée du Louvre : *Une forêt*, *le Coup de soleil*, sont des œuvres capitales du maître qui suffisent à le faire apprécier. La marine que nous citons est du plus beau caractère, et l'on ne peut assez déplorer que des repeints maladroits aient jeté dans le ciel des taches qui en détruisent l'harmonie.

que lui transmet le génie du peintre. D'autres ont vu et peint des ouragans, des naufrages, mais Ruisdael a donné à ces drames lugubres un pathétique sublime en y mêlant, pour ainsi dire, le cri de son âme, le cri de la sympathie humaine.

Une chose remarquable, c'est que Ruysdael a fait naître les mêmes pensées et produit les mêmes émotions à différentes époques, et qu'au temps de l'Empire, par exemple, un homme qui appartenait par son éducation à une autre littérature, à d'autres idées que les nôtres, Taillasson jugeait Ruysdael et le comprenait, comme le comprend et le juge la génération contemporaine et tout à fait dans le même sentiment. Il faut l'entendre parler de ces asiles champêtres, « de ces prairies sauvages qu'environne un bois sombre, où « séparés du reste des hommes, loin des fatigues de l'orgueil, dans le silence et le repos, ils écoutent avec « respect la voix sublime de la nature. Les paysages de Ruysdael offrent souvent de semblables retraites, où « l'on voit peu de figures; c'est pour cela que l'imagination s'y promène peut-être avec plus de plaisir, et se « plaît à les peupler à son gré. Il aimait à peindre ces coins de bois mystérieusement éclairés, favorables aux « rêveurs amants et philosophes, où l'on se repose avec un livre, bientôt laissé pour les pensées auxquelles « on se plaît à s'abandonner : ces lieux sont presque toujours divisés, enrichis par de limpides ruisseaux « qui, dans leur marche lente, s'embellissent de l'image du ciel qui les éclaire, et de celle des terrains et des « arbres dont ils entretiennent la fraîcheur et qui les garantissent des feux dévorants du soleil. Quelquefois des « canards, des oies, des cygnes argentés viennent sur ces mers pacifiques, entreprendre des voyages qui ne sont « pas de long cours.

« ... On connaît de lui de très-belles Marines d'autant plus précieuses, qu'elles sont rares. Il n'a peint que les « environs d'Amsterdam; mais il les a copiés avec sentiment et fidélité, et l'on ne trouve point dans les tableaux « des peintres de son pays, une poésie aussi touchante que celle qu'il a mise dans les siens; ils inspirent une « douce mélancolie : cela vient, sans doute, de la sensibilité de son âme, de son choix dans les objets qu'il « imitait, et peut-être de la couleur sombre de presque tous ses verts. Plusieurs fois, il a peint les tombeaux des « juifs d'Amsterdam : ces demeures silencieuses, environnées d'arbres, en portant l'esprit à la tristesse, plaisent « aux yeux par l'unité, la simplicité de leurs formes, et par l'harmonie de leur couleur.

« On ne voit point dans ses tableaux les sites fiers et terribles des pays de montagnes, on n'y voit point de « pompeux édifices, ni les nobles débris d'une belle architecture; jamais de colonnes brisées, de chapiteaux « renversés, de tristes souvenirs d'une grandeur évanouie; on y voit des terrains gras, couverts d'herbes « abondantes; on y voit la couleur forte et harmonieuse de la nature, la vapeur de l'air, l'éclat de la lumière; « on y retrouve les modestes habitations d'un peuple sage et riche par son industrie [1]. »

Il ne faut pas s'étonner que nous ayons insisté longuement sur ce caractère tout personnel, tout *subjectif*, diraient les Allemands, de l'œuvre de Ruysdael. C'est là ce qui constitue essentiellement son originalité et son génie. C'est par là surtout qu'il mérite d'être regardé comme le premier paysagiste de la Hollande, c'est-à-dire comme le plus grand pour ce qu'on appelle, en termes élastiques, le style champêtre, de même que Claude Lorrain est le plus grand pour le paysage du style héroïque. C'est dans le sentiment qu'est la supériorité de ce peintre fameux. On peut dire qu'il a senti la nature plus encore qu'il ne l'a étudiée. Lebrun, dans sa *Galerie des peintres flamands et hollandais*, estime qu'Everdingen est un meilleur peintre que Ruysdael, et peut-être a-t-il quelque raison, au point de vue du procédé. Un autre juge compétent, Valenciennes, accuse ce grand paysagiste de s'être servi du moyen qu'emploient certains artistes qui prennent pour modèle de petites branches d'arbres et de petites pierres pour dessiner des arbres entiers et de gros rochers. « Ces artistes, dit Valenciennes [2], croient faire ainsi leurs tableaux d'après nature, et certainement ils s'abusent; car plus ils copient cette nature avec justesse, plus ils ajoutent à la fausseté de leur peinture. Et, en effet, de même que les proportions d'un enfant ne sont pas semblables à celles d'un homme, de même la conformation d'une branche a un tout autre caractère que la

[1] *Observations sur quelques grands peintres*. Paris, 1807.

[2] Ph. Valenciennes, peintre, *Éléments de perspective pratique, suivis de réflexions sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage, etc.* Paris, an VIII.

structure de l'arbre entier. La contexture de son écorce est aussi très-différente, et le moindre connaisseur ne saurait s'y tromper. » Il n'est pas impossible que Ruysdael ait, par exception, fait usage de ce moyen commode, qui dispense de sortir de son atelier pour aller consulter la nature; mais, dire que la plupart de ses arbres sont copiés d'après des morceaux de bois qui se trouvent dans les fagots et que le peintre grossissait outre mesure, c'est aller beaucoup trop loin. De tout temps, Ruysdael a été cité pour la vérité de ses arbres, pour l'accentuation du feuillé, qui permet de les distinguer les uns des autres, et enfin pour cette touche aiguë et ferme qui arrête le



LA PLAGE

profil des masses, précise le mouvement des branches et fait valoir, sur le ton vigoureux du feuillage, la couleur argentée des troncs, par exemple l'écorce blanche et unie des bouleaux et des hêtres, qui brille au travers de la plus épaisse verdure. Si quelquefois Ruysdael est tombé dans le défaut que lui reproche Valenciennes, c'est plutôt dans ses eaux-fortes que dans ses tableaux. En effet, on peut remarquer sur l'estampe qui a pour titre *la Chaumière au sommet de la colline*, et qui porte le nº 4 du catalogue de Bartsch, que l'arbre renversé qui se jette vers le bord droit de l'estampe et l'atteint presque de l'extrémité de ses branches inclinées, ne paraît pas en rapport avec les proportions des autres objets, et pourrait bien avoir été fait sur le modèle d'une branche. Mais si une telle licence est pardonnable dans une eau-forte où le peintre-graveur a voulu plutôt exprimer pour lui-même, à la hâte et par un griffonnement rapide, le sentiment ou le souvenir qui l'obsédaient, que tracer un modèle de correction, une étude précise, cette licence serait, dans un tableau fini, une faute sans

excuse. Heureusement, Ruysdael ne l'a-t-il point commise. Mais puisqu'il s'agit des gravures de ce maître, on nous permettra de rapporter ici le jugement, si net et si juste, d'Adam Bartsch : « Ses estampes, dit-il, « démontrent la vitesse et la légèreté extrêmes de la main de leur auteur. On dirait qu'elles sont moins « dessinées qu'écrites. Le feuillé est un griffonnement spirituel et confus, composé de zigs-zags continués, qui « servent à merveille à représenter la vraie nature, dont toutes les formes ne doivent pas être trop clairement « déterminées, si l'on veut éviter de tomber dans ce qu'on appelle la manière. Il n'y a rien de ce qu'on nomme « méthode, mais partout règne un goût rare et la plus grande vérité[1]. »

Houbraken nous apprend que Ruysdael voulut rester dans le célibat, et il ajoute qu'il sacrifia les douceurs du mariage au désir d'assister son vieux père et de ne le quitter jamais. Ruysdael avait épousé la nature, et cet amour mystérieux suffisait à son cœur. Du reste, si, par piété filiale, il ne voulut pas même se marier, c'est, il nous semble, une preuve de plus, ou du moins une présomption, qu'il n'entreprit pas de lointains voyages. L'azur éclatant du ciel d'Italie n'eut pas convenu d'ailleurs à son tempérament mélancolique; la lumière intense du Midi eut blessé son regard et sa pensée. Quelques biographes affirment cependant que Ruysdael se rendit à Rome avec Berghem. On raconte même qu'un jour ils dessinaient tous les deux dans la campagne de Rome, lorsqu'un des plus hauts dignitaires de l'Église les aperçut, s'approcha d'eux, et, enchanté de leurs esquisses, leur promit sa protection. Nos deux artistes avaient plusieurs jours de suite continué leurs études dans ce lieu, qui leur avait porté bonheur. Mais, au moment où, leur provision de dessins achevée, ils se préparaient à emporter leurs études, des voleurs les assaillirent et les dépouillèrent entièrement. Ils furent obligés de retourner à Rome en chemise, puisqu'il faut le dire, et de recourir à l'hospitalité du cardinal qui, leur ayant valu indirectement cette mésaventure, ne se montra point scandalisé du costume insuffisant de ses protégés, et les aida généreusement de sa bourse. Cette anecdote peut être vraie, mais elle se rapporte sans doute à quelque autre peintre que Ruysdael.

Ce maître immortel, dont les œuvres ont enrichi tant de spéculateurs, demeura pauvre toute sa vie. Comment aurait-il poursuivi la fortune, lui qui courait après la poésie! D'aussi belles natures sont ordinairement tout d'une pièce, et le désintéressement de Ruysdael se devinerait, s'il n'était prouvé. En vrai poète, ce grand peintre vécut pauvre, et il mourut jeune, le 16 novembre 1681.

Les amateurs qui, avant tout, regardent à la peinture, je veux dire à l'exécution du tableau, remarquent chez Ruysdael, je ne dis pas sa touche, car elle est fondue et peu visible, en comparaison surtout de la manière pâteuse d'Hobbema; mais ces dessous bitumineux et chauds qui donnent tant de vigueur à ses tons et servent de base à leur harmonie; puis son habileté à refroidir cette préparation par une teinte générale d'un gris bleuâtre et perlé, qui est plus d'accord avec la couleur de ses rêveries; ils admirent la perfection de ses feuillés, qui au lieu d'être arrondis et *à peu près*, comme ceux de beaucoup de peintres, sont rendus avec précision et d'une touche tremblée, imitant la feuille découpée du persil; mais ce qu'ils admirent surtout, c'est la transparence, la légèreté, la profondeur de ses ciels. On trouve à la fois dans les nuages de Ruysdael les plus belles formes de la nature, et ses plus fines couleurs et son mouvement. Tantôt on les voit passer rapidement dans l'espace en jetant sur la campagne leur ombre ambulante; tantôt ils traversent le firmament avec une lenteur majestueuse. Toujours l'illusion est complète, le regard les suit et s'attend à les voir bientôt disparaître. Ruysdael, à l'endroit des nuages, n'a jamais été surpassé ni égalé même, si ce n'est par Guillaume Van de Velde et par Karel Dujardin; surtout il excelle dans l'art de représenter ces moments d'éclaircie où le soleil disperse tout à coup les nues pluvieuses et les relègue à l'extrémité de l'horizon. Cette échappée de ciel entre deux orages, ce pâle et fugitif sourire de la nature ont réjoui l'artiste; elles ont du moins adouci pour un instant les maladives amertumes de son cœur : aussi les a-t-il rendus avec génie. Dans ce genre, on ne peut rien voir de plus merveilleux que le *Coup de soleil* du Louvre, connu parmi les artistes sous le nom *Buisson de Ruysdael*. En essayer la description serait impossible; comment décrire un tableau qui se compose d'un grand buisson noir et d'un chemin sablonneux doré par un coup de soleil?

[1] *Elles sont moins dessinées qu'écrites*, mot spirituel et profond, qui dit tout.

La grandeur est une qualité de l'esprit. Voilà comment, dans ses paysages de deux ou trois pieds de large, Ruysdael a su produire les illusions de la solitude profonde et de l'espace infini. Pour arriver à d'aussi grands effets, il employa peu de moyens. Des arbres, des eaux et le ciel : voilà toutes ses machines. Les hommes et les animaux interviennent rarement ou ne sont pas faits de sa main. Il n'eut pas même recours à la tristesse souvent banale des fabriques ruinées. Il ne peignit que des troncs d'arbres déracinés par la tempête, ou des



LE PONT RUSTIQUE.

quartiers de roche entraînés par les torrents, c'est-à-dire les ruines de la nature, car la nature a ses ruines comme les monuments des hommes. La passion fut donc le génie de Ruysdael. Et ce qui rend ses tableaux inestimables, c'est qu'il y a pour ainsi dire renfermé sous les glacis ses sentiments les plus intimes, les plus secrets; et en voyant un aussi rare mélange d'ineffable poésie et de précision rigoureuse, on peut dire qu'il a peint ses paysages dans cette chambre obscure, qui était son âme.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Adam Barstch qui a dressé le *Catalogue* de l'œuvre de Jacques Ruysdael n'attribue à cet artiste que sept estampes, qu'il désigne sous les titres : *le Petit pont*; — *les Deux paysans et leur chien*; — *la Chaumière au sommet de la colline*; — *les Voyageurs*; — *le Champ bordé d'arbres*; — *le Bouquet de trois chênes* et *le Ruisseau traversant le village*. Elles sont, pour nous servir de l'expression de ce savant iconographe, moins dessinées qu'écrites. En effet, elles montrent dans leur exécution une vitesse et une légèreté extrêmes. M. le comte Rigal, dont le cabinet d'estampes était si remarquable, possédait indépendamment des sept pièces décrites par Barstch, trois autres morceaux fort remarquables :

La Vue d'un pays couvert d'eau. Une échelle sert à monter à deux tertres élevés réunis par un petit pont, à l'extrémité duquel est un bouquet de grands arbres; vers la droite une baraque sur pilotis; à l'horizon, des montagnes; sur le devant, des buissons baignés par les eaux.

Une Campagne traversée par un ruisseau dont les bords

sont ombragés par des arbres ; au delà une chaumière et dans le ciel les lettres J. R. reunies (composition dans un ovale).

Paysage en partie bordé par une mare : gros arbres, deux chaumières et deux villageois, l'un assis, l'autre debout, suivi de son chien. On lit au bas : *J. Ruisdael f.* 1647.

A la vente du cabinet Rigal, survenue en 1817, *le Petit pont*, *les Deux paysans et leur chien*, et *la Chaumière au sommet de la colline* furent adjugés pour 75 fr.; *les Voyageurs* s'éleverent à 201 fr.; *le Champ bordé d'arbres* à 100 fr.; *le Bouquet bordé de trois chênes* à 160 fr.; *le Ruisseau traversant le village* à 770 fr.; *la Vue d'un pays couvert d'eau* à 125 fr.; une *Campagne traversée par un ruisseau* à 99 fr.; et *le Paysage bordé par une mare* à 799 fr.

J. Ruysdael a laissé un grand nombre de dessins à l'encre de chine ou au crayon : le Musée du Louvre possède : un *Effet de soleil*, un *Paysage avec des chaumières* et *la Vue d'une route coupée par un ruisseau*. En 1775, à la vente du riche cabinet de Mariette, le célebre amateur, un *Paysage*, — sur le devant duquel un tronc d'arbre, dans le fond, le clocher d'un village, — s'éleva à 187 l. 19 s. Deux autres dessins représentant l'un une *Chaumière*, l'autre un *Moulin*, furent adjugés pour 400 l.

Une galerie de tableaux n'est pas complète, si elle n'en renferme de Ruysdael qui, quoique mort jeune, en a laissé un grand nombre.

Le Musée du Louvre en possède six, dont les plus remarquables sont :

La Forêt coupée par une rivière où viennent s'abreuver des bestiaux peints par Berghem, estimé en 1810, 25,000 fr. et 30,000 fr. en 1816. Nous avons reproduit cet admirable tableau.

Le Buisson estimé à ces deux époques 3,000 et 7,000 fr., et qui en vaut bien 10 à 12,000 fr. *Le Coup de soleil* avec le moulin à vent estimé 7,000 et 8,000 fr. et qui en vaut bien le double, et *la Tempête*, estimé par l'Empire 3,000 fr., et 15,000 fr. par la Restauration, et qui vaut bien de 25 à 30,000 fr.

Le Belvédère, à Vienne, possède deux tableaux de Ruysdael : une *Partie de forêt* traversee par un ruisseau, et un *Paysage boisé*.

La Pinacothèque de Munich n'en compte pas moins de neuf parmi lesquels il convient de citer : une *Cascade*, un *Chemin escarpé*, couvert d'arbres et de broussailles, un *Effet de neige*.

La Galerie de Dresde en a sept : un *Village* situé dans un bois, *le Château de Bentheim* et un *Paysage* connu sous le nom de *la Chasse de Ruysdael*, avec figures d'Adrien Van de Velde, sont les plus remarqués.

Le Musée d'Amsterdam n'en possède que deux : une magnifique *Cascade* et un *Paysage montueux*.

Le Musée de La Haye en compte trois : une *Cascade*, un *Rivage* et *la Vue des environs de Harlem*.

Le Musée de Berlin en conserve deux, celui de Madrid le même nombre : *Intérieurs de forêts*.

L'Ermitage de Saint-Pétersbourg est le musée le mieux partagé ; treize pages, dont plusieurs sont excellentes, y forment la part de notre artiste. On doit citer : une *Route sablonneuse* poursuivie par un paysan suivi de son chien, un *Sentier dans un bois* et sur le bord d'une eau dormante, un *Paysage* orné d'un vieux hêtre (l'arbre favori de l'artiste) brisé par la foudre et tombé dans les eaux d'un torrent, enfin un *Grand chêne abattu*.

N'oublions pas les Anglais, grands amateurs des tableaux de J. Ruysdael. Il y en a deux dans la riche galerie de sir Robert Peel : une *Cascade* et un *Canal glacé*.

La Galerie de Bridgewater en possède quatre : un *Coup de soleil*, un *Chemin creux*, une *Écluse avec un pont*, un *Torrent fougueux*.

Dans la collection de sir Abraham Hume, auteur d'un ouvrage sur le Titien, on voit un *Champ de blé* de Ruysdael, orné d'un troupeau de vaches et de brebis, par Adrien Van de Velde.

Parmi les tableaux de M. Sanderson on remarque une composition de Ruysdael représentant *les Ruines* d'un *château fort*.

Le marquis de Lansdowne possède à Bowood, une magnifique *Tempête* qu'il a payée 13,375 fr. Nous trouvons encore des tableaux du maître chez M. Beckford, chez le comte Scarsdale et chez le marquis de Bute, où il y a *l'Intérieur de la nouvelle église d'Amsterdam* orné des figures de Ph. Wouwermans. Cet *unicum* provient de la collection Braamcamp.

En 1745, à la vente du chevalier de la Roque dirigée par le célèbre appréciateur Gersaint, deux paysages par Ruysdael furent adjugés pour 120 l. 5 s.; un autre, orné comme les précédents d'une bordure sculptée et dorée, n'atteignit que 37 l. 2 s.; un quatrieme, orné de figures de Ph. Wouwermans fut poussé à 72 l. 18 s. Tel était, à cette époque, le goût des amateurs en France.

Vingt-cinq ans plus tard, à la vente du duc de Choiseul, *l'Entrée du bois*, par Ruysdael, fut portée à 900 livres; *la Vue de la plage de Scheveningue* et un *Rivage bordé de dunes* atteignirent la somme de 1701 f. Cinq ans après, ces mêmes tableaux présentés à la vente du prince de Conty (1777) se vendirent 2,401 l.

De tous les grands maîtres de la Hollande, Ruysdael est celui dont le talent s'est révélé le plus tardivement aux yeux des amateurs ; il faut arriver presque aux époques contemporaines, pour voir ses tableaux atteindre le prix dont ils sont dignes. Déjà cependant, en 1801, à la vente Robit une *Cascade* de ce maître atteignait 3,200 fr., mais à la vente Rouge (1818), un *Paysage* orné de figures de Van de Velde fut poussé à 29,000 fr., un autre, également admirable, avec des figures du même collaborateur, atteignit 10,400 fr. Suivant l'importance des tableaux, ces prix se sont maintenus. En 1823, chez M. Lapérière, *la Forêt marécageuse* atteignit 7,300 fr., un *Effet de neige*, 6,755; à la vente duchesse de Berry, en 1837, *le Grand chêne* fut porté à 3,650 fr., un *Paysage boisé*, 3,650 fr.; enfin, à la vente du cardinal Fesch à Rome, en 1845, *le Torrent* se vendit 5,886 fr., *la Cascade* 5,000 fr. et *l'Entrée d'un bois* 7,000 fr.

Ruysdael a signé presque toujours ses eaux fortes et ses tableaux comme nous l'indiquons ci-dessous.

Ab



École Hollandaise. *Histoire, Allégories.*

GÉRARD DE LAIRESSE

NÉ EN 1640 — MORT EN 1711



Il y avait à Amsterdam, au dix-septième siècle, un fameux marchand de tableaux nommé Uylenburg. — Il était peut-être parent de Saskia Uylenburg, femme de Rembrandt. — Un peintre qu'on disait fort habile entra un jour dans la boutique de ce marchand, précédé par la recommandation de deux artistes, Jean Van Pée et Grebber. On lui présenta une toile, des crayons, une palette. Après être resté quelque temps immobile et pensif devant le chevalet, le peintre tira de dessous son manteau un violon dont il joua quelques airs, puis il ébaucha le sujet de l'*Enfant Jésus dans la Crèche*. Il reprit ensuite le violon, en joua de nouveau, et, comme s'il eût entendu dans cette musique les vagissements du jeune Dieu, les soupirs de la mère et le mugissement des animaux de l'étable, il se remit à peindre avec enthousiasme, et, en deux heures, il eut fini la tête de l'enfant Jésus, la Vierge, saint Joseph et le bœuf, le tout d'une manière si belle, si facile et en même temps si expressive que tout le monde en fut frappé d'admiration.

Ce peintre s'appelait Gérard de Lairesse. Il était fils de Renier de Lairesse, bon peintre lui-même, au service du prince de Liége; mais il devait surtout son éducation, ses idées et sa manière à un chanoine de cette ville, Bartholet Flemael, qui était un artiste fort lettré et de la plus grande distinction. Bartholet avait vu l'Italie et ses monuments antiques et les fresques de ses maîtres : il s'en souvenait, il en parlait avec passion. Échauffé par ses discours, Lairesse éprouva un violent désir de connaître l'antiquité, de lire les historiens et les poëtes du paganisme, d'apprendre ces fables ingénieuses qui leur avaient servi de religion, de découvrir les grands principes qui avaient éclairé les auteurs de tant de chefs-d'œuvre. Il se livra donc tout entier à l'étude des médailles et des bas-reliefs. Il fit, lui aussi, le voyage de Rome, mais à travers les estampes; il vit les statues antiques, les temples corinthiens, les péristyles, les métopes, les frises. Il apprit tout à la fois l'architecture, l'archéologie, l'art du graveur, l'histoire, la fable, les métamorphoses. Il dévora tous les livres grecs ou latins. Dans Xénophon, dans Polybe, il lisait la forme des armures, des vêtements militaires; dans Pausanias, la description des ouvrages d'art; Vitruve lui enseignait les cinq ordres; Ovide lui racontait les aventures des dieux, et Suétone les mœurs des Césars. Dans sa fièvre d'érudition, il consacrait à s'instruire les nuits et les jours, *noctuque et interdiu*, dit son biographe, Joachim Sandrart.

Cette partialité pour le côté noble de la tradition et de la nature, Gérard de Lairesse la porta de la région de l'art dans le monde. Aussi ardent au plaisir qu'à la recherche des beautés classiques, il eut l'ambition de briller dans la compagnie des femmes et de leur plaire, en dépit de sa laideur. Aussi était-il toujours magnifiquement vêtu et employait-il tout son argent — car il en gagna de bonne heure — à suivre les modes et même à s'en créer de nouvelles. Il avait, par exemple, l'étrange fantaisie de revêtir des habits qu'il pût porter à l'envers comme à l'endroit. On le voyait sortir avant midi avec un pourpoint aurore, et rentrer le soir avec un pourpoint bleu azur. Il allait même, par un caprice tout à fait imprévu, jusqu'à peindre sur de la toile fine des broderies à dents de loup, ornées de guirlandes de feuillages et de fleurs, qu'il savait historier avec tant d'art que personne n'en pouvait égaler le luxe inimitable.

Son esprit, du reste, faisait oublier la difformité de son visage, et comme il chantait à ravir, il charmait ainsi les femmes que sa conversation n'avait pu séduire. Toutefois, non content de l'accueil qu'il recevait dans le monde, Lairesse donna dans toute sorte d'excès. Il eut des amours obscures et des passions qu'on n'avoue point. Il aima une femme étrangère, une courtisane de la plus grande beauté, et fut si bien pris dans ses filets, *retibus adeo illaqueabatur*, dit Sandrart, que bientôt, ne voyant aucun autre moyen de lui échapper, il quitta le pays pour quelque temps. Mais à son retour, il trouva l'amour qu'il avait fui changé en fureur, à ce point que la courtisane délaissée le poursuivit un jour un couteau à la main, le blessa grièvement à la gorge et l'aurait tué, s'il n'eût cherché un refuge dans l'officine d'un pharmacien.

Après deux mois passés à peindre dans la maison de Uylenburg, qui tirait un grand profit des ouvrages de Lairesse, ce peintre, qui s'était marié et avait épousé une de ses parentes, voulut avoir du talent pour son propre compte. Il devint donc son maître, et il s'établit à Amsterdam. Qu'il y ait acquis en peu de temps une grande renommée, on n'en sera pas surpris, si l'on connaît l'histoire de la peinture en Hollande, et l'on concevra aisément quelle sensation dut produire un artiste dont le talent ressemblait si peu à celui des autres. Sans savoir au juste en quelle année le peintre liégeois se fit habitant d'Amsterdam, on peut croire que ce fut environ vers l'an 1665. Rembrandt était alors retiré du monde et vivait tristement sur le Rosengracht. Les peintres originaux et naïfs qui ont à jamais illustré l'école hollandaise étaient pour la plupart sur leur déclin. Lairesse dut sans peine attirer tous les regards, d'autant que ses idées classiques et sa manière italienne tranchaient avec celles des maîtres dont la Hollande admirait depuis si longtemps le génie indigène et prime-sautier. La mythologie païenne, il faut le dire, n'était guère en faveur à Amsterdam, ville moitié juive, moitié chrétienne et toute remplie des innombrables sectes du protestantisme. L'ancien et le nouveau Testament avaient jusque-là défrayé la peinture, et il y avait près d'un siècle que le style étranger était tombé dans l'oubli. Ce fut donc une nouveauté pour les Hollandais que la peinture de Gérard de Lairesse. Né à Liége en 1640, Lairesse florissait en plein siècle de Louis XIV, et paraissait venu tout exprès pour importer dans sa patrie d'adoption la dignité et la pompe du style dont Charles Lebrun allait faire

resplendir Versailles. Ses sujets renouvelés de l'antique, ses demi-dieux armés de casques, ses belles héroïnes, qui s'appelaient Stratonice, Cléopâtre, Sémiramis, Zénobie, avaient certainement de quoi surprendre après les patriarches de Rembrandt et ses rabbins couverts de fourrures. César allait remplacer Abraham. Au lieu de synagogues éclairées d'un jour mystérieux, Lairesse bâtissait dans ses tableaux de magnifiques palais inondés



SAGESSE DE JÉSUS.

de soleil, avec des arcades séparées par des pilastres corinthiens accouplés, des tympans où volent des Renommées, des frises ornées de médaillons et de feuillages. L'Olympe s'ouvrait à deux battants pour laisser descendre toutes les déités antiques, reconnaissables à leurs attributs consacrés, à leur ajustement convenu : celui-ci revêtu de l'armure de Vulcain, celui-là couvert de sa peau de lion, ou armé de son trident, ou coiffé de son pétase ; Diane avec son carquois, Junon avec son paon. Jamais la Nord-Hollande n'avait vu, je crois, pareille invasion de divinités mythologiques. Les eaux de l'Amstel, qui n'avaient porté que les navires de la

compagnie des Indes et leurs marchandises, se voyaient avec étonnement traverser par des Tritons sonnant de la trompe et accompagnant la blonde Galatée sur sa coquille tirée par des dauphins. Vénus elle-même, une Vénus batave, sortit tout à coup de l'écume des flots du Zuyderzée.

Tout ce que fit Lairesse, en peintures, dessins ou eaux-fortes, tant que durèrent sa jeunesse et son âge mûr, il serait impossible de l'énumérer. Pour l'électeur de Cologne, il avait peint le martyre de sainte Ursule dans l'église de ce nom, à Aix-la-Chapelle, et pour l'électeur de Brandebourg, la Pénitence de saint Augustin et son Baptême; mais à Amsterdam, il ne fit guère que des tableaux mythologiques ou des sujets empruntés à l'histoire grecque et romaine, à la grande histoire. Ce fut une des plus constantes préoccupations de Lairesse que l'observation de toutes ces convenances historiques que les Italiens comprennent dans l'expression énergique de *costume*, et, comme l'a fort bien remarqué Houbraken, il aimait à faire briller son érudition, et il recherchait de préférence tout ce qui pouvait lui en fournir l'occasion ou le prétexte. Cette vanité d'archéologue, d'ailleurs bien pardonnable, elle se trahissait à chacun de ses ouvrages, et lorsqu'il peignit pour le bourgmestre Pancrace, *apud consulem Pancratium*, sur une étendue de quatre-vingts pieds de long, une frise représentant *le Triomphe de Paul Émile*, et quand il composa ce magnifique tableau où l'on voit Cléopâtre faisant dissoudre devant Marc-Antoine un pendant d'oreilles d'un prix inestimable, afin d'accomplir sa promesse de lui donner un repas qui coûterait plus de six cent mille sesterces. Achetée par des Anglais, cette riche composition nous eût échappé sans doute, mais Lairesse en fut si content qu'il en grava lui-même une admirable estampe pleine de chaleur, de splendeur et de lumière. Il ne faudrait pas croire pourtant que ce peintre si attentif au costume n'eût pas d'autre mérite, et que le talent plus élevé de l'expression lui fit défaut. Mais bien souvent cette expression lui venait précisément de la connaissance qu'il avait de l'antiquité. C'était les yeux sur Plutarque, et pour ainsi dire sous sa dictée, qu'il avait trouvé, par exemple, l'attitude de ce Marc-Antoine, chez qui la grossièreté du soldat se confondait avec le sensualisme raffiné du patricien. Quant à Cléopâtre, tout en consultant les médailles et les autres monuments antiques, Lairesse s'est bien gardé cette fois de la peindre exactement telle que la représente le philosophe grec, parce qu'il a senti qu'il entrait une certaine dose de convention même dans la vérité historique, et que, par exemple, il convenait, pour mettre en scène une héroïne dont la beauté tragique avait mis en mouvement le monde romain, d'ajouter quelque chose d'imposant et de puissant à la ressemblance réelle; car un livre en dit plus long qu'une peinture, et il serait difficile de produire une forte impression sur le spectateur si on lui montrait la reine d'Égypte sous les traits de cette petite et voluptueuse princesse à la mine provoquante, qui un jour se fit porter dans un paquet de hardes sur les épaules d'Apollodore pour aller voir incognito Jules César, et qui la nuit, déguisée en marchande, courait les rues d'Alexandrie avec Antoine, lui reprochant ses allures de corps de garde et ses plaisanteries de centurion.

Employé à propos, le talent de Lairesse l'élevait parfois au premier rang. C'est ainsi que personne, au moins dans l'école de Hollande, n'entendait aussi bien que lui la décoration d'un édifice. Lairesse en eut le génie. Là, toutes ses qualités trouvaient à se faire jour : son savoir profond, son goût, son habileté prodigieuse dans le clair-obscur, la richesse de son imagination, dans laquelle venaient se fondre, pour ainsi dire, et se transformer les réminiscences les plus heureuses. Et, du reste, à ce moment de l'histoire, les riches particuliers d'Amsterdam commençaient à ne plus se contenter des tableaux de chevalet des Gérard Dow, des Metsu, des Miéris; sous l'influence du grand siècle, et à l'exemple du grand roi, chacun voulait avoir son petit Versailles. Alors furent bâtis sur le Heeregracht (quai des Seigneurs) et sur le Keisergracht (quai des Empereurs) la plupart de ces magnifiques hôtels d'Amsterdam qu'on prendrait en effet pour la résidence de rois devenus citoyens, ou d'empereurs qui auraient abdiqué. Alors éclata une véritable révolution dans l'art des Hollandais; le style fut remis en honneur; le pays entier devint académique. La nature, qui avait si bien inspiré le génie de Rembrandt et de Ruysdael, prit elle-même des noms convenus et une couleur empruntée. La moindre fontaine eut sa naïade; le jour fut un dieu qui ne s'appela plus qu'Apollon, et la lune, que Van der Neer avait peinte avec tant de mélancolie, prit désormais la figure de cette indiscrète déesse qui, à travers le feuillage, allait troubler le sommeil d'Endymion.

On a dit que Lairesse était le Poussin de la Hollande ; pour moi, le peintre français auquel il ressemble le plus, c'est Charles Lebrun. Je parle surtout de ces pompeuses et savantes allégories dont il ornait les plafonds et les murailles des palais, ou, si l'on veut, des opulentes maisons des millionnaires d'Amsterdam. Celle de M. Philippe de Flines, qu'il décora de grisailles imitant la sculpture, était regardée par lui-même comme renfermant ce qu'il avait fait de plus beau. Il y représenta cinq grands sujets allégoriques, dont le seul énoncé semble promettre toutes les solennités de l'ennui. D'abord *la Poésie et la Peinture*, deux sœurs qu'il convient



LE FESTIN DE CLÉOPATRE.

de faire marcher ensemble, depuis qu'Horace les a mariées dans un hémistiche fameux. Et ici l'accouplement des deux arts était remarquable, puisqu'il figurait, sans que l'artiste y eût songé le moins du monde, l'expression même de son génie. Seulement, comme l'a dit un poète hollandais, Lairesse, au lieu de mêler en une puissante unité la peinture et la poésie, apportait dans l'une ce qu'il eût fallu mettre dans l'autre :

Il peint en poésie et décrit en peinture.

Venait ensuite *Minerve accompagnée des Arts libéraux* ; puis se déroulait une lourde thèse de métaphysique et de morale : *le Chemin qui mène à l'Immortalité*, palpable et visible sermon présenté sous des formes humaines, modelé avec de la chair et des draperies. Enfin, dans un quatrième compartiment, resplendissaient *les*

Richesses, et, par allusion sans doute aux vertus de M. de Flines, *la Libéralité* formant le cinquième chant de ce poëme allégorique.

Qui le croirait, pourtant? ces froides pensées qui laissent dormir les facultés de l'esprit, Lairesse avait le talent d'y intéresser vivement les yeux, de les transformer en motifs pittoresques, pleins de vie, de couleur et de mouvement. Il savait égayer ces symboliques images en leur donnant à traverser les rayons du soleil. Il leur faisait un cortége souriant de chérubins ou de cupidons, suivant que l'allégorie était sacrée ou profane, et ces enfants qui devaient jouer avec les nues, il ne leur prêtait que des formes délicates, des chairs potelées, des membres souples et des allures gracieusement gauches, et il se défendait d'imiter sur ce point la manière des grands maîtres italiens qui, sans en excepter Raphaël, représentent les enfants avec des muscles ressentis comme ceux d'Hercule au berceau. Lairesse n'était pas, du reste, arrivé du premier coup à tant d'habileté dans l'art de peindre les plafonds. De patientes études l'avaient conduit à connaître tout ce que la variété des draperies et des tons, tout ce que le talent de faire voler et *plafonner* les figures, c'est-à-dire de les dessiner en raccourci, pouvaient ajouter de charme à ces décorations. Capable de juger ses propres ouvrages avec impartialité, Lairesse avoue lui-même que, dans sa jeunesse, il gâta plusieurs plafonds, faute d'avoir connu les principes que l'étude lui fit découvrir par la suite, principes qui avaient été pressentis, sans être raisonnés, par le Corrége, Pietre de Cortone, Simon Vouet, et que lui, Lairesse, il eut le mérite de formuler en sages leçons dans son *Grand livre des Peintres*; il alla même jusqu'à inventer une machine ingénieuse et qu'il décrit avec soin, au moyen de laquelle il dessinait d'après nature, ou du moins d'après des modèles en cire suspendus à des fils de fer fixés dans la terre glaise, les figures de ses plafonds.

Jusqu'à l'âge de cinquante ans, Lairesse eut une vie brillante. Il vit la peinture en Hollande obéir à son impulsion, et ses ouvrages vivement admirés et pris pour modèles dans un pays où il s'était glorieusement naturalisé. Mais en 1690, il fut frappé du plus grand malheur qui puisse atteindre un artiste : il devint aveugle.

Lui qui avait été un des peintres de la lumière, qui en avait rempli ses tableaux et ses eaux-fortes, qui la faisait resplendir dans ses plafonds, il fut condamné aux ténèbres! C'est alors que vinrent à son secours la philosophie, les lettres, la musique, la poésie. Tantôt il exhalait sa tristesse en chantant, tantôt il jouait du violon ou de la flûte, tantôt il récitait des vers de sa composition ou ceux de son ami André Pels, le fameux poëte hollandais qui l'avait assisté de ses souvenirs, lorsqu'il peignait les appartements de M. de Flines. Plutarque, Virgile, Horace, Ovide furent les compagnons favoris de son infortune. Ne pouvant renoncer entièrement à son art, il se plaisait à en parler avec les peintres qui venaient le visiter et qui, charmés de l'entendre, lui demandèrent de consacrer un jour par semaine à des conférences qu'il présiderait. Lairesse mit de l'ordre dans ses idées, traita l'une après l'autre toutes les questions qui touchent à la peinture et à tous les arts du dessin, dont il connaissait à fond les rudiments : l'architecture, la sculpture, la gravure. Pour retenir les pensées qu'il craignait de perdre, il avait imaginé, dit Houbraken, des signes sténographiques qu'il traçait avec de la craie sur une toile, et son fils, qu'il avait instruit de la valeur de ces signes, avait soin d'en faire chaque jour la traduction. De ces conversations écrites et des leçons orales qu'il donnait ainsi dans sa maison, transformée en une sorte d'académie, fut composé le *Grand livre des Peintres*, que la Société des Arts publia à Amsterdam sous la surveillance de Lairesse, qui s'en fit lire les épreuves.

Cet ouvrage est des meilleurs; il contient d'excellentes vues et convient encore plus aux maîtres qu'aux élèves. Les idées en sont grandes, belles, souvent poétiques. Dirigé contre le naturalisme, qui avait si bien inspiré les peintres du siècle, ce livre recommande à chaque page l'intervention du jugement, le choix du sujet, la préférence à donner aux beautés classiques, le goût de l'antiquité. Passionné pour la noblesse des pensées et la distinction des formes, Lairesse veut du style jusque dans le paysage; il y veut de beaux arbres, des chemins unis, des fabriques régulières et embellies de statues; c'est à peine s'il y tolère les ruines. Enfin, c'est lui qui introduisit en Hollande le paysage historique, tel que le Poussin et Claude l'avaient inauguré, tel que l'ont compris après ces grands hommes les Glauber, les Goeels et les Van Huysum.

Lairesse vécut vingt-un ans aveugle. Il mourut le 28 juillet 1711; son corps fut inhumé dans le cimetière de Leyden. Ce peintre eut une organisation des plus riches. Il fit des ouvrages durables, de magnifiques eaux-fortes

et quelques tableaux vraiment admirables d'arrangement et d'expression. Chez lui les réminiscences abondent, et ce reflet des beautés antiques produit un effet agréable, réveille d'heureuses idées et nous transporte aux belles époques de l'art. Sa tête, remplie de souvenirs, était comme un temple de mémoire où se conservaient les images et les noms de tous les héros, de toutes les héroïnes de l'antiquité; mais par un mélange extrêmement rare, et qui depuis lors ne s'est rencontré, je crois, que dans un seul homme éminent,



JUPITER SOUS LA FIGURE DE DIANE.

dans Winckelmann, Lairesse eut tout à la fois la patience d'un savant et la verve d'un artiste, l'érudition et l'enthousiasme. Il faut donc, pour être juste, convenir que son talent valut beaucoup mieux que son influence. Je veux dire que son rôle de peintre, de graveur surtout, fut préférable à sa mission de réformateur, car la révolution qu'il opéra dans l'école de Hollande commença la décadence de cette illustre école. Du jour où elle devint classique, elle perdit sa physionomie originale, sa virtualité. Le cothurne n'allait point à ces paysans naïfs et sublimes. On crut un instant que l'art se régénérait, parce qu'on le vit descendre du chariot rustique d'Isaac Ostade pour monter dans des chars traînés par des lions, comme celui d'Antoine, ou attelés d'éléphants, comme celui de Marius, vainqueur de Jugurtha; mais cette ambition au contraire le perdit. A la nature sentie on substitua la nature convenue. Lairesse et Glauber succédant à Rembrandt et à Ruysdael, c'était le savoir prenant la place du génie.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Lairesse a fait peu de tableaux de chevalet; mais il a décoré beaucoup de maisons à Amsterdam, et c'est là que se trouvent ses principaux ouvrages. Il peignit le théâtre de cette ville, et le salon du château de Soesdyck, en Hollande.

Le musée du Louvre renferme quelques-unes de ses peintures. Elles sont exécutées d'une manière sage et assez froide. La touche en est facile, précieuse et pen empâtée.

En voici les titres :

L'Institution de l'Eucharistie.

Hercule jeune entre le vice et la vertu.

Le Débarquement de Cléopâtre au port de Tarse. Elle est reçue par Antoine et suivie par un nombreux cortége.

A Liége, on voit dans l'église Sainte-Ursule, *la Pénitence de saint Augustin* et son *Baptême.*

A Aix-la-Chapelle, *le Martyre de sainte Ursule* dans l'église de ce nom.

La collection de Blondel de Gagny contenait deux tableaux tres-tinis de Lairesse, *les Éléments.* Ils firent partie de la vente de cette galerie, en 1776.

Lairesse a traité deux fois le sujet d'*Antiochus et de Stratonice,* ainsi qu'il nous l'apprend lui-même. L'un de ces deux tableaux avait appartenu à Tronchin, le célèbre médecin de Voltaire. Ils sont passés dans les collections Van Heteren et La Bouexière.

On cite comme une de ses plus belles compositions : *Pâris et Hélène* de la collection de Cauwerven, et comme un tableau capital de sa main, *Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon*, sujet qu'il a osé aborder après le Poussin.

Les dessins de Lairesse, dit d'Argenville, sont aussi estimés qu'ils méritent de l'être. Ils sont ordinairement lavés à l'encre de la Chine avec un léger trait de plume; d'autres sont arrêtés à la sanguine, lavés au bistre ou hachés à la sanguine très-proprement. On en voit de très-finis au bistre : des figures courtes et lourdes, des têtes peu gracieuses, un feuiller pointu, les ordonnances, les fonds de tableaux, dénotent la manière de Lairesse.

L'œuvre de ce maître se compose de 250 morceaux dont la plus grande partie sont gravés par lui-même à l'eau-forte. Le reste a été gravé d'après lui par Pool, Berge, Glauber, Blooteling, etc. Nous nous bornerons ici, faute d'espace, à citer quelques pièces gravées par Lairesse d'après ses plus fameux tableaux. Une des plus magnifiques est celle qui, suivant Sandrart, représente *Sémiramis s'exerçant à la chasse des lions*, et, suivant Mariette, un trait de la vie de Zénobie. On y voit une princesse à cheval, à la tête d'une troupe d'amazones, s'arrêtant pour regarder deux lions morts à l'un desquels on ouvre la gueule.

Le Festin de Cléopâtre. Elle détache de l'une de ses oreilles une perle qu'elle fait dissoudre dans sa breuvage.

La Mort de Sénèque. Ce philosophe se fait ouvrir les veines dans un bain, par ordre de Néron.

César se cache le visage pour ne pas voir la tête de Pompée que Photin et Achillas lui présentent de la part de Ptolomée, roi d'Égypte.

Vénus conduit Énée dans un bois; elle lui montre les armes qu'elle lui a fait fabriquer par Vulcain.

L'Age d'or ou le règne de Saturne. On y voit ce dieu couché sur des nuées, environné de zéphirs et de fleurs.

Achille découvert au milieu des filles de Nicomède. Cette belle gravure est la reproduction d'un tableau qui appartenait à M. de Jubenne.

On distingue aussi dans l'œuvre de très-grandes pièces représentant des allégories en l'honneur de la maison de Nassau, à l'occasion des triomphes. Ce sont des gravures dont rien n'égale la richesse, la magnificence et l'éclat.

Lairesse a traité aussi quelques sujets tirés de l'ancien et du nouveau Testament. *L'adoration des rois* qui était dans le cabinet Lubline à Amsterdam, et passa depuis chez M. Randon de Boisset, fut vendue 10,000 livres. Ce précieux tableau est aujourd'hui en Russie, dans la maison de Strogonoff.

Abraham recevant les anges qui provenait du cabinet Braamkamp est un de ses plus beaux ouvrages. Il fut vendu 8,000 livres.

Lebrun nous apprend que c'est à son instigation que Jansen traduisit le *Grand Livre des Peintres*, d'après la seconde édition qui renfermait un premier livre de Lairesse ayant pour titre : *Les principes du dessin*, imprimé d'abord in-folio. Cette traduction fut publiée à Paris en deux volumes in-4°, en 1787, et dédiée à M. de Breteuil, alors ministre de Louis XVI. Elle est en général écrite avec correction et même quelquefois avec chaleur, quoique çà et là un peu lourdement. C'est en somme un grand service rendu aux arts que la translation en français d'un livre curieux et instructif qu'on n'eût peut-être jamais lu en Europe, où la langue hollandaise est si peu répandue.

Lairesse avait trois frères, Ernest, son aîné, Jacques et Jean, ses cadets. Ernest se distingua de bonne heure par la peinture de toutes sortes d'animaux, dont il avait composé un gros recueil, à la gouache, à la tête duquel était son portrait, et qu'il vendit au prince de Liége. Il mourut à Bonne, après avoir été à Rome aux frais de ce prince. Jacques était le puîné de Gérard. Il excellait à peindre les fleurs et s'est occupé aussi de camaïeux, mais avec moins de succès. Jean s'attacha comme son aîné à peindre les animaux, mais sans beaucoup de talent.

Lairesse laissa trois fils. L'aîné, nommé André, s'adonna au commerce et mourut aux Indes. Les deux autres, Abraham et Jean, exercèrent la peinture.

Ses meilleurs élèves furent Jean Verkolie et Philippe Tileman.

Lairesse a mis un monogramme à la plupart de ses eaux-fortes. Nous donnons ici ce monogramme et ses variantes.



École Hollandaise. *Conversations, Nature morte.*

PIERRE VAN SLINGELANDT

NÉ EN 1640 — MORT EN 1691



Si l'on veut se former une idée de l'extrême fini auquel peut arriver la peinture à l'huile, il faut voir un tableau de Slingelandt. Tout y est fait avec ces soins délicats et minutieux qui rappellent l'art des Chinois. Tout semble travaillé sous l'empire de cette idée que l'imitation est l'unique but de l'art. Le pinceau a indiqué la trame des moindres tissus; la matière colorante, divisée en ténuités microscopiques, est allé donner un ton à chacune des mailles d'un bonnet de laine ou d'un bas tricoté. Sur un panneau de la plus petite dimension vous distinguerez, tantôt l'ombre, la demi-teinte et la lumière de chacune des perles d'un collier, tantôt les moustaches d'un chat, le poil même d'une souris : témoin la peinture dont parle Houbraken avec tant d'éloges, où l'on voit une jeune fille tenant une souris qu'elle montre par la queue à un chat. Dans

tel autre ouvrage, merveilleux phénomène de patience, vous saisirez nettement jusqu'aux moindres points d'un rabat de dentelle, si finement travaillé, que l'artiste a mis plus de temps à le peindre que la dentelière n'en avait mis, je crois, à le fabriquer : témoin encore le célèbre tableau qui représente la *famille Meerman*. Pour tout dire, en un mot, le méticuleux, le scrupuleux Gérard Dow, qu'il semblait impossible d'égaler, sera surpassé par Slingelandt!

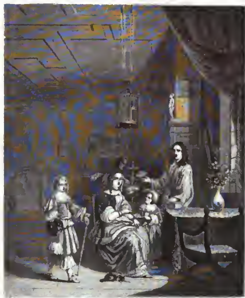
C'est en effet de Gérard Dow que Slingelandt apprit la peinture; c'est dans l'atelier de ce maître, propre, recueilli, soigneux à l'excès, de cet homme qui osait à peine respirer de peur de soulever autour de lui la poussière, que Slingelandt prit du goût pour la manière fine, fondue, précieuse, qu'il devait porter plus loin que personne, et qui devait le rendre pauvre durant sa vie et célèbre après sa mort. Né à Leyde en 1640, Slingelandt mourut en 1691, âgé de cinquante-un ans, et dans le cours de son existence, il ne fit guère que quarante tableaux. Il est donc facile de comprendre que la peinture ne l'ait pas beaucoup enrichi, car les peintres ne sont jamais payés de leur vivant comme ils le sont après leur mort. Slingelandt vécut donc modestement, et si l'on ne connaît presque aucune circonstance de sa vie, c'est qu'il la passa toute entière à son chevalet, dans le silence du travail, en compagnie de ses modèles dont il sentit si vivement les beautés, qu'il voulut, pour ainsi dire, les créer une seconde fois par l'imitation.

D'Argenville rapporte, au sujet de Slingelandt, une anecdote assez singulière. « Une veuve, dont il faisait le portrait, ennuyée de la lenteur qu'il mettait à son ouvrage, lui en fit de petits reproches : — Je mettrais bien moins de temps, madame, à vous aimer, lui répondit Slingelandt, qu'à peindre votre portrait; je trouve tant de grâces à rendre, de si aimables traits à imiter, que mon pinceau se perd dans cette tentative; dans l'autre parti, je ne ferais que suivre mon inclination, et pour peu qu'elle fût secondée, je me trouverais l'homme du monde le plus content. — La dame, charmée autant que surprise de cette déclaration, n'y fut point insensible; la belle physionomie de ce peintre ne lui avait pas déplu, et elle trouvait en lui le caractère d'un honnête homme. Elle ne s'expliqua point, laissa finir le portrait, et lui dit dans la dernière séance : « Voudriez-vous » agréer l'original pour le paiement de la copie? » Slingelandt n'eut garde de refuser une offre aussi agréable; le mariage se fit quelque temps après, et les biens que cette dame y apporta mirent le peintre à son aise. »

Pour un artiste qui employait un mois à finir un rabat de dentelle, ce n'était pas peu de chose que d'avoir de la fortune, ou du moins de l'aisance, car la conscience vraiment exagérée qu'il apportait dans son travail devait le conduire à la misère, à supposer même qu'on lui payât fort cher ses tableaux, ce qui ne manqua point d'arriver. Les amateurs de peinture estiment les tableaux selon leur rareté et leur fini, et ces deux qualités se trouvaient, plus que partout ailleurs, dans les grandes miniatures de Slingelandt. Leur rareté? on en peut juger par les années de travail qu'il y dépensait; quant à leur fini, jamais on ne vit rien de pareil; Metsu lui-même paraissait lâché à côté de Slingelandt, et le curieux de Hollande, qu'enchantait le faire patient de Gérard Dow, le précieux blaireau de Miéris, se plaisait à remarquer encore chez leur émule un degré de plus de finesse.

J'ai vu à Dresde le fameux tableau de la *Dentelière*, et il me souvient qu'entre autres tours de force, les spectateurs admiraient surtout l'incroyable rendu des aiguilles et des fils du coussin à dentelles que la jolie ouvrière tient sur ses genoux. A vrai dire, on pouvait porter ses regards sur des objets plus dignes d'attention. Dans une chambre au rez-de-chaussée, bien tenue, élégante et d'une propreté toute hollandaise, l'artiste a peint une jeune femme occupée à faire de la dentelle, genre de travail fort à la mode alors en Hollande parmi les dames de la bourgeoisie. Celle-ci porte un casaquin de velours cramoisi, avec une jupe jaune recouverte en partie d'un tablier blanc sur lequel repose le coussin. Son collet de batiste laisse voir un fichu d'un beau rouge et un collier de perles. Les bras sont à demi-nus. Coiffée à la chinoise, la *Dentelière* a fait tomber sur sa nuque les boucles de sa chevelure brune, coquettement retenue par un peigne garni de perles. Elle a quitté ses mules et tient ses pieds chaussés de bas rouges sur une chaufferette placée dans un escabeau. Jusque-là tout va bien, et cette charmante personne, qui ne se doute pas que nous la regardons et n'en est que plus gracieuse, fait à elle seule un tableau qui ne laisse rien à désirer, d'autant que l'ameublement de la chambre et tous les accessoires sont à l'avenant. Sur une cheminée supportée par des colonnes de marbre,

sont rangés quelques vases en fine porcelaine et une statuette de plâtre. Plusieurs tableaux, en leur grave bordure d'ébène, sont suspendus à la muraille. Un rideau garni de dentelles, un riche tapis, une corbeille à ouvrage placée aux pieds de la dame, tout indique l'aisance, le bon ordre, l'application. Un petit griffon tient compagnie à cette aimable personne. Volontiers, pénétrant dans sa demeure silencieuse, sous l'aile de l'imagination, on engagerait une causerie à voix basse avec la *Dentelière* de Slingelandt; et tandis que sa main délicate fait passer les fuseaux par les mille détours du dessin, on éveillerait, on devinerait ses pensées...



LA FAMILLE MEERMAN.

Malheureusement le peintre a eu l'idée d'introduire dans son tableau une seconde figure, celle d'une vieille femme qui, poussant la fenêtre entr'ouverte, interrompt la dentelière pour lui offrir un coq mort. Il semble que Slingelandt ait été séduit par le contraste vulgaire que présenterait la beauté du jeune âge avec les disgrâces de la décrépitude. Mais l'intervention de cette figure dont l'action se rapporte à un symbole populaire, dérange l'intérêt du tableau, qui peut-être eût été piquant dans son unité.

C'est le sort de tous les artistes qui s'occupent outre mesure du matériel de l'art, d'en oublier complétement la distinction morale. Quand on s'attache constamment à des minuties, il n'est pas surprenant qu'on y rapetisse les qualités de l'esprit, et je suppose que, du soin de compter les mailles d'un tricot, le peintre s'élève malaisément aux régions de l'idéal. Aussi est-il remarquable que les maîtres qui ont fini à l'excès,

n'ont rien entendu à la composition. Slingelandt, en particulier, n'a pris aucune peine pour que ses tableaux eussent un sens. La plupart ne signifient absolument rien, et sans avoir vu celui que possédait Van Heteren, on peut assurer qu'il était du nombre, si l'on s'en rapporte à la naïve description de Descamps, ainsi conçue : « *Une femme épluche des herbes; un homme joue du violon; d'autres se réjouissent, le fond est une cuisine.* » Il est vraiment impossible de désintéresser plus complétement l'intelligence dans une œuvre d'art. On pourrait citer toutefois un ou deux tableaux de Slingelandt, moins insignifiants que de coutume; encore est-il juste de dire que François Miéris lui en avait fourni le sujet. Par exemple, les amateurs connaissent la jolie composition de Miéris représentant un cavalier qui tire les oreilles d'un épagneul qu'une dame tient dans ses bras. Cette naïve donnée, où le vieux peintre avait mis une pointe de malice, Slingelandt l'a reprise et traitée avec goût. Comme Miéris, il a placé ses personnages au milieu d'une chambre élégamment meublée où il s'est donné le plaisir de peindre avec une exquise finesse quelques instruments de musique, de riches fauteuils à clous dorés, et une cheminée à colonnes corinthiennes, portant de ces anneaux ouvragés auxquels on se tenait d'une main pour se chauffer les pieds. Mais dira-t-on, il serait convenable de parler des figures tout d'abord, avant de décrire les meubles... oui sans doute, et devant le tableau d'un autre peintre, on ne songerait pas à faire autrement, mais en présence d'un Slingelandt, la perfection même de chaque détail détruit toute idée de préséance. L'intention de la figure, son geste, sa physionomie, n'ont guère plus d'importance que tel violon dont la vérité est si palpable, que, vu au travers d'une lentille, il tromperait l'œil d'un luthier. Pour en venir aux personnages, ce sont les mêmes que chez Miéris : une dame assise qui caresse son chien, et un gentilhomme debout qui, sous prétexte de caresser aussi les soies de l'épagneul, passe sa main et son regard par dessus les blanches épaules de la maîtresse du logis. Le croirait-on? l'inexprimable finesse du pinceau prête ici du piquant à un groupe composé d'ailleurs avec si peu, et celui qui ne connaîtrait de Slingelandt que ce tableau, pourrait croire à la rigueur que ce fut un homme d'esprit.

Une des qualités les plus désirables dans la petite peinture, c'est la touche. Peut-être même est-ce la plus essentielle, car si l'esprit de l'homme n'a rien à faire dans ces régions inférieures de l'art, il faut au moins qu'on y retrouve l'esprit du pinceau. Voilà par où Metsu et Terburg, sans se mettre en frais d'imagination, ont su donner de l'intérêt à des ouvrages qu'on ne cesse d'admirer depuis deux cents ans. Et en effet, que peut signifier, je le demande, une *nature morte* ou la représentation d'une ménagère préparant son diner, si l'insignifiance et la vulgarité du sujet ne sont relevées par une accentuation spirituelle de chaque détail, si l'œil n'est amusé par le rendu des plumes de l'oiseau, de la bourre du lièvre, du cotonneux épiderme d'une pêche, du zeste grenu et doré d'un citron. Et comme l'aspect varié de ces surfaces, j'allais dire leur saveur, ne peut être exprimé qu'au moyen de la touche, la seule justesse du ton n'y suffisant point, il y faut une certaine adresse de pinceau qui soit appropriée à la nature de chaque substance. De même que le graveur ne se contente pas d'atteindre, en telle ou telle partie de sa planche, à la somme voulue de noir et de blanc, mais cherche à l'obtenir par un système de tailles dont la grosseur, la direction, les détours et les croisements lui sont indiqués par le caractère apparent des objets qu'il s'agit de traduire, soit d'après la nature, soit d'après le tableau d'un maître..., ainsi le peintre doit faire sentir la présence des divers objets qu'il a sous les yeux, par la conduite même du pinceau, qui tantôt unit et fond les couleurs, tantôt les charge et les empâte; qui tantôt frappe nettement les lumières d'un corps poli, tantôt suit la marche du poil sur le pelage d'une bête morte, ramasse ses grumeaux pour exprimer les surfaces rugueuses, et, ferme ou liquide, épais ou mince, modifie son allure selon le caractère général de l'œuvre et l'aspect particulier de chaque détail. On voit donc que la touche est un mérite dont le peintre ne saurait se passer, surtout quand il traite en petit des sujets sans signification morale. Aussi un des charmes de la peinture à l'huile est-il précisément de ne pas ressembler à l'émail, et de nos jours on est tellement persuadé de cette vérité que les artistes se servent du mot *peinture porcelaine* comme d'un terme de mépris. Dire d'un tableau qu'il est peint dans cette manière, c'est dire qu'il est en dehors des vraies conditions de l'art, puisque la première de ces conditions, ici du moins, est que la peinture rappelle le maniement du pinceau, qui est une des manifestations du sentiment de l'artiste, de même que la sculpture doit révéler en certains endroits la touche du ciseau, la main du maître. Que si le

peintre adoucit, amincit et fond ses couleurs, de façon à ne laisser aucune trace de ses touches, son tableau perd le seul intérêt un peu vif qu'il peut offrir, celui d'une imitation criante, d'une illusion qui parfois est fort agréable; car je le répète, en dehors de ces talents purement techniques, il est douteux que le sujet d'une *cuisinière écurant un chaudron* pût tenir longtemps éveillée la curiosité d'un homme intelligent.



L'INTERMÈDE.

Pierre Van Slingelandt n'a pas toujours évité cette fadeur de la manière qu'on nomme *porcelaine*, et cela particulièrement dans les peintures qu'il a le plus soignées, le plus finies. Celle qui représente *la famille Meerman* et que possède le Musée du Louvre, a précisément ce défaut, qui est le défaut d'une qualité. C'est un tableau célèbre pour avoir coûté à l'artiste trois années consécutives d'un travail assidu de chaque jour. On y voit une dame richement habillée, à laquelle le plus jeune de ses enfants montre en souriant un nid d'oiseaux; l'autre, jeune garçon de quinze ans, se tient debout sur la gauche, une canne

à la main, dans toute la dignité de ses plus beaux habits: pourpoint ouvragé, fines collerettes, rabat de dentelle, — celui-là même qui coûta un mois à peindre — culottes à volants, souliers à rubans. Sur le second plan à droite, le père, également debout, tend la main pour prendre une lettre cachetée qu'un nègre lui remet. Les membres de cette famille se ressemblent entre eux par la physionomie aussi bien que par le tempérament; le sang batave circule dans leurs veines. Leur mobilier, du reste, les dit hollandais. Une jolie cage est suspendue au plafond par le moyen de poulies dont la corde vient s'attacher à la boiserie. Entre la fenêtre et la cheminée se penche une glace de Venise; un fauteuil à bras, une table recouverte d'un magnifique tapis, et sur ce tapis une potiche en porcelaine du japon où trempe un bouquet d'œillets rouges, garnissent la composition. Le fond de la chambre dans laquelle on aperçoit une porte ouverte et plusieurs cadres, s'enfonce à faire illusion, dans une ombre transparente. Quand on considère ce tableau, soit à l'œil nu, soit à la loupe, on n'est pas surpris qu'il ait dévoré trois années de travail opiniâtre. Le velours et l'hermine du casaquin de la dame, son jupon de soie noisette, avec ses ramages et ses petits bouquets, la batiste, la dentelle, les bijoux, la laine du tapis, le poli du parquet, la cage en fils de fer, que dis-je! le nid d'oiseaux dont on distingue les imperceptibles brins d'herbe, de paille et de duvet, avec la tête et le bec des petits... tout cela est peint, exprimé, analysé, détaillé et caractérisé, je ne dis pas seulement jusqu'à la séduction complète de l'œil, mais jusqu'à provoquer la tentation du toucher. Pour ce qui est des chairs, dont le ton fort clair est légèrement rosé, comme on l'observe dans les familles blondes du nord, leur rendu est devenu froid et sec à force de peine; le poli excessif de la peau leur a donné l'aspect de l'ivoire. A cela près, c'est bien un petit chef-d'œuvre d'habileté, d'exquise finesse et d'inénarrable patience. La figure de Meerman le père est un peu faible, il est vrai, et ressemble plutôt à un mannequin sur lequel on aurait ajusté une draperie avec des épingles, circonstance qu'il est du reste facile de s'expliquer, lorsqu'on songe que le modèle, plus patient encore que le peintre, aurait dû poser pendant trois ans dans sa robe de chambre! Mais, en revanche, la figure du jeune garçon qui occupe le premier plan, est si bien traitée, si *nature*, qu'en la grossissant par un procédé d'optique et en y retrouvant la trace effacée des touches du maître, on la prendrait presque pour un Velasquez. Cette précieuse miniature, car c'en est vraiment une, appartenait à un brasseur anglais, quand M. d'Angevilliers l'acheta pour le cabinet du roi, moyennant la somme de douze mille francs. En conscience, était-ce trop payer un tableau qui représentait un travail d'environ douze cents jours?

Ce serait mal apprécier Slingelandt que de lui appliquer le mot *fini* autrement qu'en bonne part. Sans doute il a manqué à son talent cet air de facilité qui dissimule des années de labeur, ces spirituelles indications qui survivent au poli de l'œuvre, enfin ces adorables méplats qui caractérisent, par exemple, le pinceau de Gabriel Metsu. En regardant la plupart de ses ouvrages, on a le plaisir de voir une belle chose, mais non pas celui de voir une chose faite aisément. On comprend que l'artiste a mis là tout ce qu'il savait, et que loin d'être supérieur à sa création, il n'y est arrivé que péniblement, par une longue suite d'efforts soutenus, dont l'évidence diminue l'étonnement du spectateur. Les grands peintres ressemblent à ces écrivains qui ont le talent de faire naître dans l'esprit du lecteur plus de pensées qu'ils n'en ont écrites, et ce n'est pas là le mérite de Slingelandt; ce qu'il est juste de dire, c'est que parmi ses rares tableaux, il en est quelques-uns où il a touché aux limites de la perfection. Sur des panneaux grands comme la main, il a su faire des chefs-d'œuvre sans tache, sans pareils et sans prix. Les habitués de la galerie du Louvre, ceux qui l'ont pratiquée toute leur vie et ne s'en sont jamais lassés, connaissent un de ces bijoux dont nous voulons parler ici. Qu'on veuille bien nous pardonner notre admiration : il s'agit tout simplement de quelques ustensiles groupés dans une cuisine obscure, sous un rayon de jour. Des plats d'étain, une assiette de terre émaillée, une bouilloire en fer battu, et une superbe bassinoire avec ses beaux tons brunis et mordorés, ses moulures, et ses petits trous variés symétriquement, par où s'échappera la vapeur odoriférante du sucre brûlé.... voilà, je crois, tous les personnages de ce tableau, sans compter la barrique obligée qui occupe et tranquillise le fond, et une serviette qui formant la plus grande masse de lumière, détermine la gamme du clair-obscur. Non, jamais le pinceau ne fit rien de plus surprenant : jamais les mensonges de l'art ne le disputèrent avec plus de force à la réalité même. Kalf a exécuté aussi des

merveilles dans ce genre ; mais ce sont des merveilles de peinture plutôt que des prodiges d'illusion. Slingelandt a été si loin que le peintre a tout à fait disparu et il n'est resté sur la toile que la nature. Cependant les fines touches qui ont piqué de si vives et de si étroites lumières sur les ustensiles métalliques, sont encore sensibles, et cette fois l'artiste n'est pas tombé dans la manière porcelaine qu'on lui a souvent reprochée, de sorte qu'en évitant l'insipidité du blaireau de Van der Werff et de Van Gool, Slingelandt dans cet humble et microscopique tableau, est arrivé au dernier mot du fini, à la perfection de l'art.



LA DENTELLIÈRE.

A en juger par deux ou trois exceptions, Pierre Van Slingelandt était capable de peindre librement et avec énergie. La collection de sir Robert Peel à Londres renferme un échantillon de cette manière si peu semblable à celle qui a illustré le peintre et peut-être cet ouvrage, sous ce rapport, n'en est-il que plus précieux. Il représente l'intérieur d'une maisonnette où sont groupées quelques figures dont la plus remarquable est un enfant qui dit ses grâces. Un autre tableau également traité dans ce faire plus libre et plus fier, et très-vigoureux de couleur autant que d'effet, se voit en Angleterre dans la collection du marquis de Bute, à Lutonhouse.

On peut se rendre compte, en parcourant le *Catalogue raisonné* de Smith, des divers sujets que Slingelandt aimait à peindre. Ce n'étaient à vrai dire que les variantes d'une même donnée, la vie intime. Bien qu'il eût

une préférence marquée pour les gentilshommes aux beaux habits et pour les dames élégantes, il prenait aussi parfois ses modèles dans des conditions plus humbles. Il peignit le marchand à son comptoir et la dentelière à ses fuseaux, la ménagère marchandant des perdrix ou vaquant à son dîner, la femme du peuple occupée à coudre auprès du berceau où dort son enfant. Du salon d'apparat Slingelandt descendit à l'office, se plut à voir reluire la batterie de cuisine et la vaisselle rangée. Il observa le ton juste du tablier de la servante aussi bien que celui de la jupe de soie qu'il avait peinte dans le portrait de sa maîtresse. Il apporta autant d'attention à imiter le poli d'un vase de cuivre, le vernis rugueux d'un pot de grès, qu'à exprimer la transparence d'un verre de Bohême. Les chats et les souris eurent aussi les honneurs de sa précieuse peinture, de même que les perroquets et les épagneuls. Mais ce qu'il rendit avec le plus de complaisance et avec une vérité sans égale, ce furent les instruments de musique. Ses violons sont légers et sonores; ses violoncelles provoquent le virtuose et enchantent l'oreille presque autant que les yeux. On dirait enfin que rien n'a échappé à son observation, de ce qui composait la vie intérieure, la vie de famille, celle qu'il menait lui-même obscurément, et dont il peignit la simplicité et les douceurs, avec tant d'application, de finesse et de patience.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Les tableaux de Slingelandt sont très-rares et par cela même d'autant plus précieux.

Le Musée du Louvre en possède trois, qui sont : 1° un *portrait d'homme* dans un petit ovale; — 2° un tableau de *Nature morte* représentant divers ustensiles de cuisine; — 3° la *Famille hollandaise* dont nous avons parlé; estimé par les experts du Musée, 24,000 francs.

Au Musée d'Amsterdam, on ne trouve que deux tableaux du maître : le *portrait* d'un personnage inconnu, en habit japonais, et un *Intérieur de ferme* : un vieillard joue du violon, accompagnant trois chanteurs, pendant qu'une paysanne fait les apprêts d'un repas.

Il n'y a pas de Slingelandt dans le Musée de La Haye, non plus que dans ceux d'Anvers et de Bruxelles, non plus que dans la galerie de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg et dans le Musée royal de Madrid. Mais il y en a un dans la Galerie de Florence. Il représente des enfants qui s'amusent à faire des bulles de savon.

La Pinacothèque de Munich renferme deux tableaux de Slingelandt. — *Une Boutique de tailleur*. On y voit le maître et ses apprentis, fort occupés à leur travail. Sur bois. — *Une Couseuse*. Elle est assise à sa fenêtre, qui est ouverte; à côté d'elle, dans un berceau, son enfant éveillé la regarde. Sur bois.

Galerie de Dresde. — *La Dentelière*. Une marchande de volaille lui offre un coq à vendre. — *La Leçon de musique interrompue*. Le violon repose sur une chaise, et le cahier de musique est tombé à terre. — Ces deux tableaux sont sur bois.

La Galerie nationale de Londres ne possède aucun Slingelandt; mais nous en avons vu un à Buckingham Palace, dans la Galerie de la Reine. C'est un *Intérieur* éclairé par une fenêtre près de laquelle est assise une jeune femme occupée à des travaux d'aiguille; à côté d'elle est un berceau dans lequel est un enfant. — Ce tableau fut acheté pour un Gérard Dow, en 1826, à la vente du roi de Bavière.

Galerie Bridgewater. — Un *Marchand de gibier* provenant des ventes Braamcamp et Geldermeester. C'est un morceau exquis.

Cabinet de sir Robert Peel. — *Intérieur rustique*, celui dont nous avons parlé. Il fut acheté, en 1824, 70 guinées.

Nous ajouterons à ces prix ceux que nous fournissent les catalogues de vente.

Vente Balesa, à Amsterdam, 1747. — *Une Dentelière*. Deux enfants sont dans la chambre où elle travaille, l'un dans une chaise. — Mentionné par Descamps. 1,250 florins.

Vente Lormier, à La Haye, 1763. — Un *Intérieur* où l'on voit une femme debout et deux hommes assis. — Mentionné par Descamps. 1,400 florins.

Vente Gaillard de Gagny, 1762. — Deux *Intérieurs* se faisant pendant. On voit dans l'un une femme assise, occupée à coudre... ; dans l'autre une femme qui allaite un nourrisson... — Les deux, 1,430 francs.

Vente Dulney, 1797. — Jeune femme assise à table; elle regarde un papier de musique et tient de la main gauche une guitare. Elle a des perles dans ses cheveux. Sa mise consiste en un casaquin violet et une jupe jaune enrichie de dentelle noire. — Signé et daté de 1677. 4,300 francs. Ce tableau provenait de la collection du maréchal de Noailles.

Vente Clos, 1812. — Deux personnages assis près d'une table. L'un tient en souriant un vase d'argent niellé; l'autre joue du violon. Derrière le premier, on remarque une jeune cuisinière blonde. Au milieu du fond, on aperçoit deux enfants et une jeune fille.. — Mentionné par Descamps comme se trouvant alors dans la collection Van Heteren. 5,000 fr.

Vente Lapeyrière, 1817. — Le même tableau que nous venons de décrire. — 6,300 francs.

Vente duchesse de Berri, 1837. — Encore le même tableau. — 5,250 francs. Adjugé à M. Hope.

Vente cardinal Fesch, 1845. — *La Jeune mère dans son ménage*. Elle est assise et occupée à coudre. Son plus jeune enfant dort dans un berceau; un autre plus âgé paraît faire la moue pour ne pas aller à l'école. — 495 scudi, soit 4,050 fr.

Les tableaux de ce maître sont quelquefois signés en lettres imperceptibles : *P. V. Slingelandt fecit*. Nous reproduisons son monogramme.

Impr. [illegible] et Cie, [illegible]



École Hollandaise. *Effets de Lumière.*

GODEFROY SCHALCKEN

NÉ EN 1643 — MORT EN 1706.



Un premier voyage en Hollande nous conduisit, il y a quelques années, chez un amateur de Harlem, M. Quarles, demeurant, il m'en souvient, rue du Bois, lequel possédait une riche collection de tableaux hollandais. Dans le nombre se trouvait un Schalcken dont le sujet nous frappa. C'était une tête de mort éclairée par une bougie intérieure. L'impression que fit cette peinture sur mon compagnon de voyage et sur moi parut surprendre le digne possesseur de cette œuvre remarquable, sans doute parce qu'il était blasé sur les émotions que pouvait lui procurer sa galerie. Mais j'avoue que ce fut un effet moral plus extraordinaire encore que l'effet du clair-obscur. La préoccupation habituelle du peintre avait pris cette fois une forme austère. Il me sembla que cette lumière habitant ce crâne vide était l'âme du trépassé qui était revenue prendre possession de son ancien gîte. Par les yeux absents du mort, on pouvait aller jusqu'au siége de la pensée disparue, que remplaçait maintenant une flamme environnée de ténèbres… Ce tableau nous absorba tellement qu'il ne nous resta presque plus d'attention pour le reste de la galerie.

Les sujets de Schalcken ne furent pas toujours aussi étranges ; mais toujours ils furent traités de manière à

étonner le regard. Le désir de se singulariser, l'amour de l'imprévu firent de Schalcken un peintre qui, dans chacun de ses ouvrages, a de quoi nous charmer, ou du moins a de quoi nous surprendre, mais qui, dans leur ensemble, fatiguerait sans doute par sa monotonie. Disciple de Samuel van Hoogstraten et de Gérard Dow, qui étaient eux-mêmes élèves de Rembrandt, il commença par imiter la manière de ce grand maître dans laquelle il vit tout de suite, non pas précisément ce qui la rend sublime, l'expression; mais ce qui la rend séduisante, l'effet. De l'imitation de Rembrandt, Schalken passa à l'imitation de Gérard Dow; il s'appropria le pinceau fondu de ce peintre, son extrême fini, ses tons tranquilles et passés, et les appliqua de préférence à des scènes de nuit. Il ferme sa fenêtre au soleil et ne vit plus ses modèles qu'à la lueur d'une bougie ou d'une lampe; et je dois dire que ce procédé lui servait à dissimuler les imperfections de son talent. Dessinateur médiocre, particulièrement dans les extrémités du corps humain, — et c'est toujours là que se trahit la faiblesse du dessin, — il savait cacher dans l'ombre ou sauver dans la demi-teinte les parties dont le contour eût été indécis ou le modelé insuffisant, de sorte qu'en choisissant le genre de peinture où il s'est illustré, il trouva le moyen d'amoindrir ou de masquer ses défauts et de mettre en relief ses qualités.

Né en 1643 à Dordrecht, où son père était régent de collége, Schalcken avait reçu une éducation qui lui eût permis de suivre la profession de l'enseignement qu'on voulait lui faire adopter, si le goût de la peinture ne l'eût emporté sur les recommandations paternelles. L'étrangeté de ses premiers tableaux attira naturellement l'attention publique : c'est justement ce qu'il voulait, ayant d'ailleurs assez de talent pour la soutenir. Son maître Gérard Dow avait fait usage parfois des lampes, des bougies et des lanternes, et chez un peuple amoureux de l'art pour l'art, il avait produit peut-être une aussi grande sensation par son fameux tableau de l'*École du soir*, où l'on admirait tant les jeux et les échos de la lumière, que par celui de la *Femme hydropique*, si beau d'expression. Ce qui n'était qu'un des caprices de Gérard Dow, Schalcken le prit pour règle. Il s'attache presque uniquement à rendre les effets piquants de la lumière des flambeaux. « Il avait pratiqué dans son atelier, dit D'Argenville, un lieu absolument privé de la clarté naturelle. Ses modèles y étaient posés, et il les éclairait d'une lampe, afin de s'assurer d'un point de lumière invariable. Par une ouverture, il examinait l'effet que produisait sur son modèle cette lumière artificielle, ensuite il allait mettre sur son tableau le même ton de couleur et les mêmes gradations qu'il examinait et étudiait à son aise. Rien n'était abandonné à l'arbitraire. La nature en décidait. »

C'est une suite bizarre de scènes souvent fantastiques et d'illusions, que l'œuvre de Godefroy Schalcken. Ce peintre ne voyage que la nuit. Les héros de l'antiquité, comme les personnages de son temps, il aime à les surprendre pendant leur sommeil, ou à les voir passer à d'autres lueurs que celles du jour. Il lui faut de l'effet à tout prix, s'adresser aux yeux d'abord, parler à l'âme s'il peut. Veut-il peindre le Christ, il choisira le moment où un soldat s'approche avec un flambeau du Dieu crucifié pour s'assurer s'il est mort. Veut-il peindre des jeunes filles, il en fait des Vestales pour avoir occasion de leur mettre des lampes à la main ou de faire briller le feu qui veille au sanctuaire de la déesse. Doit-il exprimer le repentir de Madeleine, il trouve encore un prétexte pour éclairer d'une lumière pieuse la pécheresse en pleurs dans sa grotte, ou bien peignant en guise d'emblème une action dont la banalité ne l'arrête point, il représente la belle pénitente disputant à un jeune homme sa bougie que celui-ci veut éteindre. De la mythologie, de l'histoire, de la religion, le peintre ne se rappelle que les scènes nocturnes. Le bon saint Antoine, exposé dans sa retraite aux petites malices des démons, n'était pour Schalcken qu'un motif de clair-obscur, une occasion de chercher curieusement des reflets, de piquer çà et là des réveillons agréables. *Vénus endormie* était moins le sujet d'une voluptueuse étude de femme qu'un objet aimable que venaient caresser en même temps la clarté du jour et la lumière d'une bougie et que semblaient se disputer ainsi les deux rayons amoureux. Si des nymphes prennent le frais dans une caverne, ou se plongent dans un bain naturellement formé par des rochers, l'artiste introduira au milieu d'elles un indiscret regard du soleil qui, allant frapper quelque bijou, produira un effet éblouissant et singulier.

Ce pinceau dont il avait fait comme une bougie permanente, Schalcken ne l'employa pas seulement à des sujets de caprice, il s'en servit aussi pour peindre ou plutôt pour éclairer des portraits, car sa manière fondue, lisse et propre comme celle de Gérard Dow, ivoirée comme celle de Van der Werf, ne laissait presque aucune

trace d'empâtement, aucune apparence de peinture, même dans les parties lumineuses. Un faire aussi poli devait plaire aux dames. Aussi les principales familles de Dordrecht et bientôt toute la Hollande se firent-elles peindre par Schalcken. Les Hollandaises ont, en général, une fraîcheur de teint qui leur permet sans doute de se



LE CONCERT DE FAMILLE.

montrer au grand jour; mais il ne leur déplut pas d'ajouter au portrait de leur beauté l'agrément d'un effet de lumière piquant ou mystérieux. C'était un moyen de plus de ne pas ressembler à tout le monde. Celle-ci interposait son éventail entre la bougie et son visage, de façon que la lumière, en traversant le taffetas, en empruntait la teinte et allait éclairer sur la joue du modèle des nuances inattendues. Celle-là, dérobant sa figure à l'éclat du jour, ne se laissait voir qu'au travers d'un rideau cramoisi qui amortissait les rayons lumineux en

les colorant. Une fois, par exception, le peintre représenta une femme de Dordrecht sous la figure d'une nymphe qui repose à l'ombre d'un épais feuillage; mais toujours, on le voit, des lumières étouffées, des tons sourds.

Les succès de Schalcken firent du bruit, et sa réputation ayant passé la Manche, il résolut d'aller exercer en Angleterre un talent qui ne manquerait pas d'y faire sensation, ne fût-ce que par nouveauté. Il se rendit donc à Londres, mais il y trouva un peintre originaire de Lubeck, Godefroy Kneller, en possession de peindre les plus illustres personnages du temps. La grande vogue dont jouissait Kneller lui avait donné de l'orgueil en proportion, et la crainte de la perdre l'avait rendu l'homme du monde le plus ombrageux. Quiconque avait quelque mérite était son ennemi, et Kneller ne songeait pas à le surpasser, mais à le détruire. « Il commença, dit D'Argenville, à décrier la manière de peindre en petit, pour écraser Schalcken, qui, se voyant du dessous, se mit à faire des portraits en grand qui ne réussirent point. Ses tableaux de caprice et ses portraits en petit étant mieux goûtés, il s'y attacha entièrement. » Kneller triompha de Schalcken sans l'empêcher pourtant d'être applaudi dans son genre et de s'enrichir. Le peintre hollandais eut même assez de crédit pour être chargé du portrait de Guillaume III, devenu roi d'Angleterre depuis 1688, ce qui fixe l'époque de la présence de Schalcken à Londres. Mais jaloux de montrer dans ce portrait son talent particulier pour les effets de lumière, il peignit son illustre modèle une chandelle à la main. Le prince d'Orange, qui savait si bien tenir une épée aux yeux de l'Europe, dut être fort surpris qu'on lui fît tenir une chandelle aux yeux de la postérité. Il se résigna cependant, tout roi qu'il était, à se mettre dans la pose que Schalcken avait choisie. L'artiste le représenta donc, au grand scandale de toute la cour, s'éclairant lui-même avec une chandelle dont le suif dégouttait sur ses doigts. Les Anglais se moquèrent de Schalcken, mais il se moqua d'eux, et, comme pour justifier son caprice, il se peignit à son tour dans une attitude semblable à celle qu'il avait donnée à Guillaume III. « Et il faut convenir, ajoute D'Argenville, qu'un tel effet était moins déplacé dans le portrait d'un peintre que celui d'un héros. »

Schalcken n'avait pas une grande distinction dans l'esprit. Il était instruit, mais très-mal élevé. Cet homme, dont le pinceau fut si délicat, avait une humeur grossière et la laissait voir. Un jour qu'il venait de peindre une dame qui n'était pas belle ou ne l'était plus, étant marquée de petite vérole, mais qui avait de fort belles mains; cette dame, le portrait fini, demanda si l'artiste ne peindrait pas aussi ses mains. « Schalcken, surpris de ce qu'elle n'était pas contente de son ouvrage, lui dit, pour mortifier sa petite vanité, qu'il n'avait pas besoin de ses mains, qu'il prenait ordinairement pour modèle celles de son valet[1]. »

Horace Walpole nous apprend que Robert, comte de Sunderland, employa Schalcken à son château d'Althorp, et que ce peintre fit aussi quelques tableaux remarquables pour le palais de Windsor. C'est dans les catalogues des ventes célèbres ou dans la description des galeries privées de l'Angleterre, description que nous ont donnée le docteur Waagen en allemand et Mme Jameson en anglais, qu'il faudrait chercher la trace des autres peintures exécutées à Londres par Schalcken durant son séjour qui fut assez occupé et assez long pour lui faire gagner beaucoup d'argent (*and staid long, and got much money*). De retour en Hollande avec sa femme et sa fille, — j'ignore si c'est en Angleterre qu'il se maria — Schalcken fut accueilli par ses compatriotes comme un émule des Miéris, des Terburg et des Gérard Dow. L'électeur palatin l'ayant invité à faire un voyage à Dusseldorf, il peignit, pour la fameuse galerie de ce prince, divers tableaux également admirables qui tous représentaient avec la dernière illusion des effets de lumière. Transportés, dans le temps des guerres de l'Empire, à la Pinacothèque de Munich, ces tableaux ont été soigneusement décrits par M. de Pigage, dans son *Catalogue raisonné et figuré*. Voici comme il parle du plus célèbre de ces ouvrages, *les Vierges sages et les Vierges folles :* « Le lieu de la scène est une place devant un édifice public où les vierges passent pendant la nuit tenant leurs lampes allumées. A côté de cet édifice, la vue porte sur un paysage qu'on distingue au clair de la lune. Les vierges, au nombre de huit, offrent toutes des figures aussi agréables que variées dans leur beauté. Elles sont vêtues d'une manière galante et en même temps décente : les cinq premières ont le maintien gai et marchent d'un pas leste, portant leurs lampes bien allumées; trois autres en arrière sont fort embarrassées; une est à genoux tenant sa lampe prête à s'éteindre : elle semble demander assistance à ses compagnes; la seconde, dont

[1] D'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux Peintres*, tome III, page 215.

la lampe est tout à fait éteinte, les implore les mains jointes; la troisième s'occupe vainement à souffler sur la sienne pour la rallumer. Sur le devant du tableau, on voit couché le vase dans lequel était la provision d'huile et, auprès des premières vierges, un lumignon tombé d'une des lampes qui est peint si naturellement qu'on croit le voir brûler, et qu'on est tenté de l'éteindre pour qu'il n'endommage pas le tableau [1]. »

Un de ces sujets de nuit qui intéressent les curieux, plus encore peut-être que les vrais amateurs de la



LA LEÇON DE CHANT.

peinture, est celui qu'on appelle *la Lumière vainement soufflée*. C'est un assez gracieux débat entre une jeune fille en cornette à barbes de dentelle qui tient une chandelle allumée et un jeune homme qui veut l'éteindre. Pas un visiteur qui ne soit tenu de remarquer les singularités de cet effet de lumière, les clairs et les reflets du chandelier de cuivre, la transparence des doigts de la jeune fille — qui protége sa chandelle d'une main dans laquelle on croit voir circuler le sang, — sa poitrine et son visage éclairés de bas en haut et jusqu'à la vapeur

[1] *Catalogue raisonné des tableaux de la Galerie électorale de Dusseldorf.* Dusseldorf, 1805. On sait que presque tous les tableaux de cette Galerie, entre autres ceux de Schalcken, ont été transportés à Munich.

du souffle qui agite en vain la lumière. Mais cette même galerie de Dusseldorf renfermait un autre sujet de nuit où tous les problèmes imaginables avaient été résolus. L'artiste y avait représenté une Madeleine assise près d'une tombe et soutenant une lampe allumée qui pose sur un livre. Un ange lui apporte une palme et une couronne. Par une échappée de vue on aperçoit la mer agitée. Deux lumières se combattent dans ce tableau : la lumière de la lampe qui éclaire naturellement la pénitente, sa main, sa poitrine, et la lumière surnaturelle tombant des cieux qui illumine tout le tableau et éclaire, pour ainsi parler, la lumière même de la lampe, qui se trouve justement sous ses rayons. Ces tableaux et tous ceux que fit Schalcken pour l'électeur eurent de son vivant leur plus grand succès. Le palatin l'en récompensa par un service considérable d'argent et de vermeil.

Malgré sa prédilection pour les sujets de nuit, Schalcken ne laissa pas de peindre quelquefois à la clarté du jour. Il fut même assez heureux pour faire ainsi un de ses chefs-d'œuvre, *le Concert de famille*, si connu par l'admirable estampe de George Wille. Schalcken y a égalé Gérard Dow, Slingelandt et Miéris. Comme eux, il a recherché la beauté ou du moins la distinction des figures : elles sont toutes choisies; les expressions en sont vraies et les physionomies accentuées sans altération, sans grimace. Ce charmant tableau me représente une de ces familles de la cour de Saxe auxquelles le Vénitien Porpora était venu donner des leçons de chant et qui, sur l'avis du chapelain, se réunissaient vers les quatre heures pour faire de la musique de chambre. Je crois leur entendre chanter de l'italien avec un accent tudesque. La salle est sonore, et dans cette demeure rangée et silencieuse, les voix doivent se faire entendre jusqu'au fond du grand jardin que laisse apercevoir la porte entr'ouverte. Cette fois la lumière ne vient point du lustre de cuivre poli qui se tourmente au plafond en volutes élégantes; point d'opposition, point de fortes ombres : la clarté qui tombe sur ce groupe harmonieux est douce comme un chant de famille. Vieux et jeunes sont tout entiers à ce concert intime, et chacun dévore des yeux son cahier; seule la jeune et jolie châtelaine regarde le spectateur d'un air distrait, d'un œil tendre et limpide, ou peut-être ne fait-elle que se contempler dans ce miroir imaginaire que la beauté a toujours placé devant elle.

Pour en revenir aux sujets favoris du peintre, une chose qu'il avait étudiée avec beaucoup de soin, c'était le degré d'altération que subissent les couleurs soit par l'interposition de l'air ambiant, soit par l'influence de telle ou telle espèce de lumière. Chaque objet dans la nature a sa couleur propre, celle que la lumière diffuse détermine et qui est inhérente à l'objet, abstraction faite de tout ce qui l'environne et de l'atmosphère où il se trouve plongé. Cette couleur propre ne doit pas être confondue avec la couleur locale, bien qu'on lui donne quelquefois ce nom, car il est plus juste d'entendre par couleur locale celle qui résulte du milieu dans lequel un objet est placé sous les regards du peintre. Ainsi que l'a fait observer M. de Bartin, en établissant cette distinction délicate, la lumière d'une bougie change le bleu en vert, en y étendant un glacis de jaune, et prouve qu'il faut bien peu de chose pour qu'une couleur de *propre* devienne *locale*. Schalcken avait attentivement étudié ces nuances, et dans ses tableaux de nuit, que les Anglais appellent *night-pieces*, on peut remarquer que le ton qui paraissait bleu de loin devient vert si on le regarde de près, absolument comme dans la nature.

Naturellement économe, Schalcken avait amassé de grands biens; mais la santé lui manqua pour en jouir. Incommodé de la goutte depuis l'âge de trente ans, il en fut accablé dans les dernières années de sa vie. Les lettres, que son père lui avait appris à cultiver, l'aidèrent presque autant que la peinture à adoucir les ennuis d'une existence sédentaire. Il finit ses jours à La Haye en 1706, âgé de soixante-trois ans, ne laissant qu'une fille qui fut mariée à un architecte. Son disciple Arnold Boonen, d'Amsterdam, fut son imitateur et son émule. Les succès de Schalcken attirèrent également dans son école un artiste qui dessinait plus correctement que lui, Karel de Moor, qui avait été lui aussi élève de Gérard Dow.

« Schalcken, dit Lebrun, a suivi de près son maître surtout pour les effets de lumière, que Gérard Dow a traités avec tant de supériorité. Quoique d'un fini précieux, il n'a pas égalé Gérard Dow; mais il s'est fait une manière plus facile et plus large, et — son maître excepté — nul n'a atteint le degré de perfection auquel il est arrivé. Ses tableaux éclairés de jour, quoique beaux, ne sont pas aussi parfaits que ses effets de nuit. Dans les premiers, ses chairs sont d'une teinte violâtre désagréable, son dessin est souvent incorrect, et, en général, il y a du choix à faire dans ses ouvrages. »

Il convient d'ajouter à cette appréciation d'ailleurs si juste que Schalcken a manqué parfois de goût dans ses

compositions, — que sa faiblesse comme dessinateur s'est trahie surtout dans les parties inférieures du corps humain, ce qui fait donner la préférence à ses figures à mi-corps. Toutefois une galerie de tableaux serait incomplète, à mon sens, s'il y manquait un bel ouvrage de Schalcken. Les peintures de ce maître ont cet



JEUNE JOUEUR D'INSTRUMENT (*rommelpot*).

avantage qu'elles réveillent toujours la curiosité de l'œil et quelquefois celle de l'esprit. Il est des moments où l'attention fatiguée de la banalité du grand jour recherche un effet piquant, de même que le goût blasé d'un gourmet aspire à la saveur imprévue d'un mets épicé.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Schalcken est peut-être, avec Gérard Dow, son maître, et Slingelandt, son compatriote et son contemporain, le peintre hollandais qui a mis le plus de soins et de temps à bien finir ses tableaux. Aussi en a-t-il laissé un très-petit nombre. Voici la liste de ceux que nous connaissons dans les galeries publiques de l'Europe :

Au Louvre, il y en a quatre qui ont fait partie de la collection de Louis XVI :

Une *sainte Famille* que les experts du Musée estimèrent, en 1810, 3,000 francs, et 3,500 francs en 1816. Signé : *G. Schalcken.*

Cérès, un flambeau à la main, cherchant sa fille Proserpine, évalué 500 francs d'abord, puis 1,000 francs. Signé.

Deux femmes éclairées par la lumière d'une bougie, tableau gravé dans le Musée Filhol et qui fut acheté, en 1785, 870 florins à la vente de Van Slingelandt, et auquel les

experts attribuèrent la valeur de 3,000 et de 3,500 francs.

Vieillard répondant à une lettre. Ce petit tableau, de forme ovale, provenait de la collection du comte de Vaudreuil. Il fut estimé 600 francs à la première époque, 800 francs à la seconde.

Ce n'est pas sans intention que nous avons relevé les prix d'estimation que fixèrent, en 1810 et en 1816, les experts du Musée du Louvre. Ils servent à faire connaître souvent la prédilection du moment pour certains maîtres, l'éloignement pour certains autres, et sont aussi utiles pour indiquer les variations du goût public en matière d'art que pour marquer les phases de faveur ou de disgrâce par lesquelles ont passé les réputations des maîtres. Nous verrons plus bas que les prix de vente se sont élevés au-dessus des estimations de nos experts.

Galerie du Belvédère à Vienne. *Une jeune fille près de sa fenêtre met une chandelle allumée dans une lanterne.* Au fond de la chambre, trois hommes qui fument et jouent aux cartes. Demi-figure sur bois.

Un vieillard assis lit une lettre à la lueur d'une lumière. Demi-figure.

Pinacothèque de Munich. *La lumière vainement soufflée.* Un jeune homme essaie d'éteindre une bougie qu'une jeune fille tient à la main.

Madeleine pénitente. Effet de lampe. Demi-figure.

Les vierges folles et les vierges sages. C'est le tableau dont nous avons donné plus haut la description. Il se trouvait dans la Galerie électorale de Dusseldorf, ainsi que les deux qui précèdent.

La sainte Vierge et l'enfant Jésus avec un ange. Peint sur bois.

Galerie de Dresde. On n'y compte pas moins de cinq tableaux de Schalcken.

Les plus remarquables sont :

Un *artiste considérant un buste de Vénus à la clarté d'une lumière.*

Jeune fille examinant un œuf à la lumière.

Musée de Berlin. *Un jeune pêcheur* assis sous un saule observe attentivement l'extrémité de sa ligne. Peint sur bois. Signé.

Musée d'Amsterdam. *Portrait de Guillaume III, prince d'Orange, roi d'Angleterre,* représenté à la lueur d'un flambeau.

Une femme place une chandelle allumée dans une lanterne, tandis qu'un jeune homme souffle un charbon allumé.

Musée royal de la Haye. *Une dame à sa toilette,* éclairée par une chandelle.

La remontrance inutile. Une jeune fille laisse échapper un oiseau, malgré les recommandations de sa mère.

La consultation indiscrète. Un médecin est consulté sur la maladie d'une jeune fille qui pleure. Ces deux tableaux ont figuré au Louvre. Ils furent rendus aux Pays-Bas en 1815.

Vénus avec les colombes.

Portrait de Guillaume III, roi d'Angleterre.

National Gallery. *Lesbie mettant ses bijoux en balance avec son moineau.* C'est une des plus jolies idées de Schalcken qui a traité si souvent des sujets insignifiants.

Voyons maintenant quelle variation de prix ont subie les Schalcken dans les ventes publiques.

Vente Julienne, 1767. *Une tabagie.* Un homme assis tient un pot de bière. Une jeune fille fume, accoudée sur un tonneau; une vieille femme, le doigt en l'air, semble lui faire des reproches. Prix : 2,410 francs. *Un jeune homme joue du violon,* un homme et une femme chantent, un vieillard les regarde en mettant des lunettes. Peint sur bois. Prix : 2,501 francs.

Vente prince de Conti, en 1777. Un tableau très-fin, représentant *une femme enfilant une aiguille,* à la lumière d'une chandelle, fut adjugé avec un Miéris pour 2,301 francs.

Vente Blondel de Gagny, 1776. *Une jeune femme, coiffée en cheveux,* vêtue de satin jonquille, tient un couteau et un citron d'une main, un plat de l'autre. Prix : 1,382 francs. Deux tableaux de Schalcken, *un buveur,* et *un homme tenant une hallebarde,* peints sur bois, n'allèrent à la même vente qu'à 1,000 francs.

Vente Randon de Boisset. *Une femme tient un enfant sur ses genoux* et lui montre une rose ; un vieillard souffle le feu d'un réchaud : 1,270 francs.

Vente Choiseul Praslin, 1793. *Une jeune femme occupée à faire du boudin.* Prix : 2,001 francs.

Vente Lanjeac, 1802. *Une femme enfile une aiguille.* C'est le même tableau que nous avons vu figurer plus haut à la vente du prince de Conti. Il s'éleva cette fois au prix de 4,801 francs.

Vente Érard, 1832. *Le papillon en danger.* Une jeune Hollandaise, accoudée sur l'appui de sa fenêtre, avance la main pour saisir un papillon posé sur une tige d'œillet d'Inde. Ce tableau, provenant du cabinet Robert de Saint-Victor à la vente duquel il avait été adjugé pour 800 francs, fut vendu cette fois 1,000 francs.

L'Ermite en méditation. Un solitaire en cheveux blancs entouré de livres, de têtes de mort, d'un sablier, etc., etc. 800 francs.

Vente duchesse de Berry, 1837. *Intérieur d'une cuisine hollandaise.* Une vieille femme, un chaudron devant elle, sourit malicieusement à un jeune garçon en lui présentant une cuiller à bouillie. Ce tableau, qui était encore un effet de lumière, fut adjugé à 4,000 francs à M. Demidoff.

Vente Paul Périer, 1843. Cette même *Cuisine hollandaise,* reparut ici et ne monta qu'à 3,129 francs.

Vente cardinal Fesch, 1844. *Le ménage.* Une servante tenant une lanterne allumée arrive dans un intérieur d'artisan et présente un papier ouvert à une jeune femme occupée à desservir une table. Ce tableau séduisant fut vendu 400 *scudi,* c'est-à-dire 2,400 francs environ.

George Wille a gravé d'après Schalcken un tableau qui peut passer pour l'œuvre capitale du maître. C'est le *Concert de famille* qui se trouve dans la collection de la reine d'Angleterre. Le même graveur a traduit de son burin le plus propre et le plus charmant un tableau moins important de ce maître, connu sous le nom de *Rommelpot.* C'est un jeune garçon qui joue d'un instrument formé par une vessie tendue sur un pot. Nous n'avons pu découvrir où est maintenant ce précieux petit tableau.

Smith a gravé en manière noire une *Madeleine en pleurs,* et le *Portrait de Schalcken.* Ce dernier a été gravé en taille-douce par Freeman.

La Bague, qui faisait partie de la galerie d'Orléans, a été gravé par Viel.

Nic-Verkolie a gravé une *jeune femme en chemise* tenant une chandelle à la main, et Watson une *jeune dame qui lit à la loupe.*

Signature et monogramme de Schalcken :

G. Schalcken. GS f

Imp. Bénard et Comp., rue Damiette, 2.



École Hollandaise. *Scènes familières, Paysages.*

EGLON VAN DER NEER

NÉ EN 1643. — MORT EN 1703.



Quand on songe qu'Eglon Van der Neer s'est marié trois fois et qu'il a vu grandir vingt-cinq enfants; quand on pense qu'il a soutenu de longs procès, qu'il a entrepris plusieurs voyages et qu'il a consacré une partie de ses journées à cultiver des tulipes, on se demande comment il a pu trouver le temps de peindre et de montrer dans le paysage, dans le portrait, dans la représentation des scènes familières, un talent si attentif, une main si patiente. C'est qu'Eglon Van der Neer appartenait à cette vieille race hollandaise pour laquelle le travail est un irrésistible besoin, une loi toujours obéie. Il avait vu le jour au milieu de ce dix-septième siècle, à la fois si troublé et si fort, qui avait fait d'Amsterdam, de Harlem, de Leyde et de dix autres villes intelligentes des ateliers prodigieusement actifs, des ruches incessamment laborieuses : temps heureux où la paresse eût été un non-sens, et où vivre, c'était produire.

Lorsque Eglon Hendrick Van der Neer naquit à Amsterdam, en 1643, l'école hollandaise en était encore à

ses plus beaux jours. Entré un peu tard dans la grande famille des peintres de son pays, il put, pendant sa jeunesse, assister aux victoires de ses maîtres, et sa vie se prolongea assez pour qu'il lui fût permis de voir la fin du combat. Eglon trouva dans sa maison même, et sans sortir de chez lui, un enseignement plein d'autorité et de tendresse, car il était le fils d'Arent ou Arnould Van der Neer, le peintre des mélancoliques *clairs de lune*. Guidé par un tel maître, Eglon devint paysagiste presque sans s'en douter; et, bien que dans la suite de sa vie il ait paru donner la préférence à la peinture de genre, il montra toujours qu'il avait appris à peindre les plaines humides du pays natal, la chaumière entourée de petits arbres grêles, le nuage chassé dans le ciel par l'âpre vent de la mer. Toutefois, un jour vint où les leçons de son père ne lui suffirent plus : il eut cette ambition de représenter autre chose que des terrains, des eaux, des brins d'herbe; il voulut connaître, dans sa forme et dans sa coloration, le vivant acteur qui se promène au milieu de ces décorations changeantes; et, de plus en plus curieux d'apprendre à dessiner et à peindre la figure humaine, il entra tout jeune encore dans l'atelier de Jacques Vanloo.

Eglon Van der Neer choisissait là un habile maître. Jacques Vanloo, qui vivait alors à Amsterdam, est le chef de cette famille nombreuse, et d'ailleurs si bien douée, qui, après avoir fait quelque bruit en Hollande, est venue s'établir en France, où elle a rempli de ses triomphes l'histoire du dix-huitième siècle. Mais, grâce à ses origines et à la date de sa naissance, le premier des Vanloo fut infiniment plus sérieux que ses petits-fils : sans songer que ceux-ci devaient un jour faire tant de sacrifices à la fantaisie, le brave artiste se contentait des séductions de la réalité, et il peignait d'après nature, simplement, honnêtement, d'un pinceau lumineux et ferme. Il faisait de bons portraits et surtout des figures de femmes nues, et il n'est personne qui ne connaisse, au moins par la gravure de Porporati, son tableau du *Coucher*, qui n'est, à bien dire, qu'une étude, mais une étude très-loyale et très-vivante. Si Jacques Vanloo n'a point connu l'idéal, il a du moins vécu familièrement avec la nature, et les qualités qu'il sut acquérir dans cette fréquentation féconde faisaient de lui un maître expérimenté, un professeur plein de sûreté et de savoir.

Eglon Van der Neer n'en demandait pas davantage. Il apprit sous Jacques Vanloo tout ce qu'il avait ignoré jusque-là; puis, lorsqu'il se sentit suffisamment initié aux secrets des bonnes méthodes, il songea à acquérir le goût, l'élégance, la grâce, toutes choses qui, d'après ses appréciations de jeune homme, manquaient plus ou moins à ses compatriotes. Descamps, qui a raconté avec quelques détails la vie de Van der Neer, nous apprend qu'à l'âge de vingt ans, c'est-à-dire en 1663, « la réputation de l'école de France fit partir Eglon pour Paris. » Nous supposons que les conseils de son maître le déterminèrent surtout à entreprendre ce voyage; car Jacques Vanloo était venu, quelque temps auparavant, s'établir en France, et, en cette même année 1663, il venait d'être reçu membre de l'Académie royale de peinture. Eglon Van der Neer, on peut le conjecturer, aura sans doute voulu venir le rejoindre. Quoi qu'il en soit, le jeune peintre passa trois ou quatre ans en France. Le comte de Dona, gouverneur d'Orange, l'avait pris à son service, et il avait utilisé, en des travaux de divers genres, ce talent déjà si bien façonné. C'est là, du moins, ce que racontent les biographes; mais Eglon Van der Neer ne paraît pas avoir laissé de trace de son passage parmi nous. Nous savons seulement qu'il existe de sa main, en Angleterre, dans la collection formée par les demoiselles Bredell, un tableau qui représente une dame assise avec un livre ouvert devant elle, et qui porte la date de 1665. Si cette date est exacte, ce tableau serait un des premiers ouvrages de Van der Neer, et il aurait été exécuté en France. En voyant travailler nos maîtres, le jeune artiste a peut-être appris alors comment on donne de l'élégance à un costume, et aussi comment on ajoute un peu de manière à l'attitude d'un personnage.

Mais la Hollande appelait Van der Neer, qui ne tarda pas à retourner dans son pays. S'étant fixé d'abord à Rotterdam, il n'eut rien de plus pressé que d'y épouser Maria Wagenvelt, dont le père était secrétaire du tribunal de Schielant. Homme de procédure et de chicane, le beau-père de Van der Neer avait su amasser une certaine fortune, et il put donner à sa fille une belle dot. Malheureusement, avec la dot arrivèrent les procès, luttes coûteuses alors même qu'on en sort vainqueur, et qui, lorsqu'on est vaincu, deviennent de véritables désastres. Eglon Van der Neer et sa femme perdirent à ce jeu le plus clair de leur avoir. Le sacrifice consommé, les sereines joies du travail vinrent en aide au peintre ruiné. Il fit alors plusieurs

tableaux d'une exécution singulièrement soignée et qui obtinrent l'approbation des connaisseurs les plus délicats. Bientôt, la renommée de Van der Neer commença à se répandre en Hollande, et nous en trouverions au besoin une preuve dans le nombre des élèves qui ambitionnèrent la faveur d'être reçus dans son atelier. Dès 1672, le chevalier Adrien Van der Werff venait lui demander des leçons. Eglon pratiquait tous les genres; on supposait qu'il pouvait les enseigner tous, et l'on avait d'autant plus hâte d'entrer chez lui, que la plupart des maîtres du bon temps avaient déjà disparu.



PAYSAGE.

Entouré de sa famille, toujours augmentée, aimé de ses disciples, considéré de tous ses voisins, Van der Neer eût pu vivre heureux ; mais les félicités humaines ne sont pas plus éternelles à Rotterdam qu'en aucun lieu du monde. Marie Wagenvelt, singulièrement active dans l'accomplissement de ses devoirs d'épouse, ne prit que le temps de lui donner seize enfants, — et mourut. Le coup était d'autant plus rude, que Marie avait emporté avec elle les derniers vestiges de sa dot. Beaucoup, en ces circonstances douloureuses, eussent accusé le sort et perdu toute énergie : Van der Neer changea de résidence.

Il alla droit à Bruxelles, où l'attendaient de nombreux travaux, de nouvelles amitiés, et, qui le croirait? un second mariage! Cette fois, il voulut s'allier à une famille d'artistes, et il épousa la fille de François

Duchâtel, habile homme que la France connaît trop peu, et qui, ne fût-ce qu'en considération de l'estime que lui portait David Téniers, mériterait une réputation meilleure. La fille de Duchâtel avait eu même un goût assez vif pour les arts, et les livres parlent avec éloge de son talent de miniaturiste. Plus réservée que Marie Wagenvelt, elle n'ajouta que neuf enfants à la famille d'Eglon Van der Neer, et elle mourut (vers 1692), laissant son mari sous le poids des sévères devoirs que lui imposaient l'existence et la garde de cette petite armée.

Van der Neer ne se découragea pas; mais le travail, qui, jusque-là, avait été pour lui un délassement, devint dès lors une obligation impérieuse. C'est de cette époque que datent ses œuvres les plus connues.

Dans une série de tableaux, de genres très-différents, il montra bientôt quelle était la diversité de ses aptitudes. Paysagiste, il multiplia des cadres, presque toujours de petites dimensions, où, combinant avec les enseignements que lui avait légués son père les influences de la mode nouvelle, il caractérisa avec netteté la manière mixte qui devait terminer l'histoire du paysage hollandais. Je veux dire que, tout en se montrant curieux des spectacles de la nature, il y ajouta volontiers un élément un peu artificiel qu'il emprunta à son imagination et aux souvenirs des lettrés qui revenaient de Rome. Il crut, sur la foi de ces savants théoriciens, qu'une colonne brisée, un chapiteau couronné de lierre, un temple antique en ruine ne gâteraient rien aux modestes perfections de la Hollande. Il ne se contenta donc point de peindre le pays humide et plat qui avait inspiré à son père tant d'heureux tableaux; il y ajouta le rocher aux formes héroïques, et il apprit à combiner dans ses compositions agrestes les plans divers des terrains et des collines savamment étagés. Bien qu'il soit médiocrement significatif, le petit paysage que possède le musée du Louvre montre combien Eglon Van der Neer avait fait de concessions à ce système, qui n'était pas encore la méthode académique, mais qui en annonçait le prochain empire. A droite, se dessine une route escarpée ouverte entre des roches abruptes. Un chariot traîné par deux chevaux vient de descendre la pente rapide; un cavalier, suivi d'un chien, s'est arrêté pendant que son valet fait boire son cheval à un ruisseau; plus loin, enfin, un groupe de femmes, portant des corbeilles, se dirige vers un château dont on distingue au loin la correcte architecture. Assurément, les personnages qu'Eglon Van der Neer a semés dans son tableau sont encore d'honnêtes Hollandais sans prétention et sans style; mais la campagne affecte des attitudes plus ambitieuses, et, le caractère du paysage étant donné, il semble que des demi-dieux et des nymphes ne s'y trouveraient point mal à l'aise. On le voit, le temps approche où l'école hollandaise va échanger sa rusticité si forte et si saine contre les pédantes inventions de la banale académique; c'est le moment où les deux Glauber, embarrassés de la vulgarité de leurs prénoms de Jean et de Gottlieb, vont se faire appeler, l'un Polydore, l'autre Myrtil. Plus heureux que ces maîtres, Eglon Van der Neer n'a pas vu l'Italie dégénérée; mais tout semble prouver que s'il avait passé les monts, il se fût associé de bon cœur aux efforts de ces peintres qui avaient entrepris de corriger et de moraliser la nature, c'est-à-dire de la voir avec des idées préconçues et des méthodes apprises, au lieu d'y mettre tout simplement leur sentiment personnel, leur âme.

Une préoccupation du même ordre se manifeste dans les tableaux de genre d'Eglon Van der Neer. Les scènes de la vie familière qui avaient fait la joie et l'honneur de Metsu, de Netscher, de Terburg, ne suffisent plus à son ambition. Il entre de plain-pied dans la Mythologie, il se joue, un peu lourdement d'ordinaire, avec les plus charmants symboles de la Fable antique. Eglon a peint *Circé*, un *Sacrifice au dieu Pan*, *Vénus, Adonis et l'Amour*, et quelques autres sujets analogues. Certes, ces belles régions de la poésie ne sont interdites à personne, et si Van der Neer eût réussi, nous lui pardonnerions son audace. Mais il a échoué, et il a surtout ce tort suprême d'avoir entr'ouvert la porte aux froides allégories, aux rhétoriques glacées des Van der Werff et des Van Limborgh.

Heureusement pour sa gloire et pour la joie des fins connaisseurs, Eglon ne s'est pas trompé toujours. Il a, plus d'une fois, consenti à faire de la prose, et lorsqu'il veut bien parler sa langue, il la parle avec goût, et non sans esprit. Les scènes de la vie intime, les élégances de la bourgeoisie en fête, les conversations du coin du feu, ont trouvé en lui un historien distingué et fidèle. Assurément Eglon Van der Neer n'a rien inventé dans ce genre : des maîtres plus puissants étaient entrés avant lui dans ce domaine cher aux artistes

de la Hollande, et, venus de meilleure heure, ils avaient montré un talent plus original et plus viril. Van der Neer n'est ni un Metsu, ni un Terburg; il n'a pu que glaner sur leurs pas dans le champ qu'ils avaient déjà parcouru; mais les sujets de cette sorte abondent en motifs si inépuisables et si variés, qu'il put y trouver encore quelques inspirations heureuses. Parmi les tableaux qu'il a peints dans cette donnée, on peut citer comme les meilleurs : la *Mère consultant un médecin sur la maladie de son enfant* (collection du prince de Conti); le *Petit Tambour*, de la galerie Bridgewater; le *Goûter*, du cabinet du duc d'Aremberg; le *Joueur de violon*, que Lingée a gravé en 1778, et quelques autres toiles où l'artiste, marchant dans la voie déjà



PAYSAGE.

ouverte par Terburg, s'est attaché à représenter de nobles cavaliers et de belles dames richement parés des vêtements à la mode du pays. De pareils tableaux, sans intérêt réel par le sujet, tirent toute leur valeur du mérite de l'exécution. Ici, c'est une jeune fille qui, assise près d'une table, étudie devant un miroir la grâce de son sourire ou le vif éclat de ses prunelles; là, c'est une dame qui joue du luth et montre ses beaux bras nus, ou bien encore une charmante femme vêtue d'une robe de satin, qui lave ses mains blanches dans l'eau que lui verse un beau page portant une aiguière d'argent. La collection de M. Pierrard, récemment vendue à l'hôtel Drouot (mars 1860), nous a fait voir un des tableaux les plus fins qu'Eglon Van der Neer ait signés dans ce genre. Sous le vestibule d'une maison somptueuse, une dame, en toilette de gala, descend les marches d'un escalier; à sa droite sautille un petit chien plein d'impertinence et de morgue; à gauche, sur un pilastre qu'un tapis recouvre à demi, grimace un singe enchaîné. Le costume de la jeune coquette est de la dernière élégance. Elle porte, avec une robe de satin cerise, brodée d'or, une seconde

jupe et un corsage de satin blanc tailladé qui laisse transparaître l'étoffe rose. Les divers éléments de cette toilette, où dominent les tons clairs, composent un ensemble harmonieux et souriant. Une grande délicatesse de pinceau, une exécution amoureusement caressée, telles sont les qualités qui brillent dans cette jolie toile. Le dessin de la figure révèle, en outre, une recherche, peut-être exagérée, de l'élégance; dans la grâce contournée de cette noble promeneuse, il y a certainement un peu de manière. Ici, Van der Neer est bien de son temps; il prouve aussi qu'il a vu la France, et qu'il s'en souvient.

Lorsque Van der Neer quitte le salon des riches banquiers hollandais, pour pénétrer dans l'humble demeure du pauvre, dans la boutique du petit marchand, il se sent moins à l'aise et il dénature la physionomie de ses modèles. Il n'a pas le courage de peindre ce qu'il voit, et poussé, presque malgré lui, à ennoblir les types qu'il a sous les yeux, il leur enlève tout caractère. La *Marchande de poissons*, du Musée du Louvre, est évidemment moins occupée de sa marchandise que d'elle-même, et il semble qu'elle offre au passant, non des harengs aux écailles dorées, mais des sourires et de tendres promesses. Coiffée d'une espèce de chapeau noir d'une forme étrange, elle se montre à une fenêtre cintrée, et tient à la main un vase où reluisent quelques poissons arrangés avec méthode. Tout près d'elle est un bouquet d'œillets et de lis. Au fond, par une échappée ouverte au regard, on peut voir le bord de la mer et quelques figurines de pêcheurs et de matelots. L'exécution, dans ce petit tableau, est fine et précieuse, mais elle est un peu sèche; elle révèle plus de patience que de génie; en outre, le pinceau de Van der Neer, partout également attentif à son œuvre, a caressé avec autant de soin le visage de la jeune marchande et les accessoires qui meublent sa boutique. Les fleurs surtout sont peintes avec une perfection désespérante; les moindres détails de la forme y sont accusés avec une netteté qui ferait la joie d'un botaniste; les tons éclatent vifs et frais, si bien que ces fleurs sont aussi intéressantes, pour le regard, que la marchande elle-même, et qu'en s'approchant du tableau de Van der Neer, on voit d'abord un bouquet.

C'est qu'Eglon aimait les fleurs, non-seulement comme un peintre, mais comme un jardinier. Les biographes entrent à ce propos dans de curieux détails. L'atelier de l'artiste était situé dans le voisinage d'un jardin; confiées à des mains inhabiles ou négligentes, les plantes qu'on y avait semées poussaient en désordre et mouraient faute d'un peu d'eau. Eglon Van der Neer eut pitié des pauvres délaissées; il prit goût à la culture des fleurs, et il soigna avec une persistance toute hollandaise ces tulipes, ces lis, ces œillets qui, transportés ensuite dans son atelier, devaient lui servir de modèles. Une fois pris de cette passion, il alla jusqu'au bout. Il avait remarqué que ces fleurs, si tendrement cultivées, se fanaient dès qu'elles étaient détachées de leur tige, et perdaient leur éclat lorsqu'il les portait dans son atelier. A ce mal, Van der Neer trouva un remède : il imagina de travailler dans son jardin, et fit faire, avec des châssis vitrés, supportés par une légère armature, une sorte de cabinet portatif, qu'il établissait à son gré devant les plantes qu'il voulait peindre. Cette méthode ingénieuse lui réussit, et Descamps, qui ne déteste pas les *concetti*, ne manque pas de dire, à cette occasion : « Ses fleurs, toujours fraîches, conservaient dans ses tableaux toute leur beauté, ou plutôt ses tableaux étaient un vrai jardin. »

Mais ni les fleurs, ni la peinture ne suffisaient à calmer chez Van der Neer les ennuis du veuvage. La solitude était douloureuse à ce mari invétéré qui, ayant déjà perdu deux femmes, en rêvait une troisième pour lui conter ses souvenirs et ses peines. Il trouva l'amie qu'il cherchait dans la personne d'Adriana Spilberg, qui touchait à l'art de divers côtés, étant fille du peintre de l'électeur palatin, et veuve d'un certain Breckvelt, dont les tableaux avaient obtenu du succès en Allemagne (1697?). Adriana elle-même était suffisamment informée des secrets de la peinture; elle pouvait donner un bon conseil ou au besoin mettre la main à l'œuvre. Ses cinquante ans n'effrayèrent pas Van der Neer, qui vint dès lors se fixer à Dusseldorf. Il avait été appelé sur les bords du Rhin par l'électeur palatin Jean-Guillaume, qui avait réuni à sa petite cour toute une colonie d'artistes, et qui honorait de ses largesses plusieurs maîtres renommés, tels que Jean Weenix, Antonio Pellegrini, Zanetti, Adrien Van der Werff et Gérard de Lairesse. Eglon Van der Neer peignit pour ce Mécène germanique plusieurs tableaux de figures, des paysages et des portraits. La réputation qu'il s'acquit alors se répandit jusqu'en Espagne; le portrait qu'il avait fait du prince de

Neubourg charma à un si haut point Sa Majesté Catholique qu'elle fit délivrer à Van der Neer un brevet de peintre en titre d'office, et le sollicita de venir s'établir à Madrid. Mais Eglon se sentait vieillir; il avait en Allemagne plus de travaux qu'il n'en pouvait faire, et il demeura à Dusseldorf. Il employa d'ailleurs dignement les dernières années de sa vie. C'est en 1694 que nous le voyons peindre le *Tobie* du musée d'Amsterdam, un de ses chefs-d'œuvre; c'est en 1696 qu'il exécuta son propre portrait, délicate peinture conservée aujourd'hui à Florence, dans ce cabinet où tant d'artistes habiles ont, de leur propre main,



MARCHANDE DE POISSON (Musée du Louvre).

représenté leur effigie. Eglon Van der Neer fut actif jusqu'au dernier jour, et l'on peut dire qu'il était encore assis devant son chevalet, lorsqu'il mourut à Dusseldorf, le 3 mai 1703.

A côté de quelques œuvres où il avait reproduit avec talent les scènes de la vie hollandaise et les costumes de son temps, Eglon Van der Neer laissait plusieurs tableaux qui, pour ses successeurs, devinrent bien vite de mauvais exemples. Il ne manqua pas d'artistes qui, trompés par le bruit qui s'était fait autour de son nom, imaginèrent de préférer désormais les séductions de la mignardise et les grâces maniérées à la simplicité si puissante et si saine qui avait assuré autrefois le triomphe de l'école hollandaise. Ils firent aussi cette faute d'exagérer le principe dont Van der Neer avait déposé le germe dans son œuvre, c'est-à-dire qu'ils poussèrent jusqu'à ses limites extrêmes le soin de l'exécution, et qu'ils perdirent, dans le culte des détails, le sentiment des grands ensembles, la notion des fortes harmonies. Comme Miéris, auquel il peut être comparé sous plus d'un rapport, Eglon Van der Neer avait parfois donné aux carnations de ses modèles le poli de l'émail; son élève préféré, le chevalier Van der Werff, persuadé qu'un tel maître n'avait

pu se méprendre, alla plus avant dans cette voie et finit par faire de ses Vénus et de ses Diane de véritables poupées d'ivoire. Certes, on ne saurait équitablement faire peser sur Eglon Van der Neer la responsabilité des erreurs que ses disciples ont pu commettre; il ne fut pas seul coupable, et sa faute fut la faute du temps; mais, en arrivant à cette époque incertaine où le génie de la Hollande se trouble et s'égare, l'historien ne peut s'empêcher de faire à chacun sa part dans la défaillance commune, et de mesurer plus rigoureusement sa sympathie a ceux qui, comme Eglon Van der Neer, ont contribué à hâter les tristes heures de la décadence.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Eglon Van der Neer apportait à l'exécution de ses tableaux un soin si patient, que son œuvre ne saurait être très-considérable. Au moment où Descamps publiait sa *Vie des peintres flamands et hollandais*, les ouvrages d'Eglon étaient presque tous conservés dans les cabinets des amateurs de la Hollande; depuis lors, le hasard des ventes publiques les a dispersés dans les diverses galeries de l'Europe : nous rappellerons ici les principaux morceaux qui composent l'œuvre du maître.

MUSÉE DE LOUVRE.—*La Marchande de poissons;* un paysage.

MUSÉE DE FLORENCE.— *Esther devant Assuerus; des Bergers gardant leurs troupeaux aux bords d'une rivière;* un autre paysage où l'on voit deux femmes sur le point de se baigner dans un petit lac; enfin, le portrait d'Eglon Van der Neer. Ce portrait, que Pilkington mentionne avec éloge, est daté de 1696.

MUSÉE DE MONTPELLIER.—Trois petits paysages.

MUSÉE D'AMSTERDAM. — *Le jeune Tobie.* Dans un paysage montagneux et planté d'arbres, un ange, vêtu d'une tunique bleu-foncé, à larges manches, indique au jeune Tobie, habillé d'une draperie rouge, un poisson qui se montre dans l'eau. Au fond, on aperçoit un troupeau de brebis. — Ce tableau, qui provient de la collection Van Heteren, est daté de 1694.

MUSÉE DE MUNICH. — *Une Dame en robe de satin blanc essaie d'accorder son luth.* (Figure vue jusqu'aux genoux.)

Une jeune Dame tombe en faiblesse après une saignée.

MUSÉE DE DRESDE.— *Une jeune Femme, assise à une table, accorde son luth.* (Sur bois.)

BRUXELLES.—CABINET DU DUC D'ARENBERG.— *Le Goûter.* Une femme assise tient sur son genou un plat d'argent; à sa droite est un enfant debout; à gauche, une table recouverte d'un tapis et sur laquelle est un plateau chargé de fruits. (Gravé par W. Vaillant.)

ANGLETERRE.—CABINET DE M. H.-T. HOPE.—*Un Seigneur et une Dame à table.*

CABINET DES DEMOISELLES BRUNELL.—*Une dame assise, un livre est placé devant elle.* Ce tableau, daté de 1665, provient de la collection de lord Gwydir.

GALERIE BRIDGEWATER.— *Le petit Tambour et ses camarades.* (Gravé dans la galerie de Stafford.)

VENTE DU COMTE DE VENCE, 1761. — *Deux Enfants, dont l'un montre à un chat un chardonneret dans une cage ouverte posée sur une fenêtre.* (Gravé par Dupuis.) 171 livres.

VENTE VASSAL DE SAINT-HUBERT, 1774.—*Une Femme consulte un médecin sur la maladie de son enfant, qu'une nourrice tient emmaillote sur ses genoux;* 2,000 livres.

Ce tableau fut payé 1,852 livres à la vente du comte Dubarry, en 1774, et 1,501 livres seulement à celle du prince de Conti, en 1777.

VENTE RANDON DE BOISSET, 1777.—Un paysage avec beaucoup d'arbres, une rivière, plusieurs figures, etc.; 871 livres. Ce tableau, qui provenait du cabinet Lempereur, figura plus tard dans la vente Lambert et du Porail, 1777, où il fut vendu 2,600 livres.

VENTE DU PRINCE DE CONTI, 1777. — Un beau paysage; on voit sur le devant quatre femmes, dont une qui dort; à gauche, un homme, courbé à terre, les regarde; 320 livres.

VENTE PIERRARD (mars 1860). — *Une jeune Dame descendant un escalier;* 3,750 francs.

IMP. [illegible]



École Hollandaise. *Batailles.*

JEAN VAN HUCHTENBURG

NÉ EN 1646. — MORT VERS 1733.



Jean Van Huchtenburg, que les amateurs de parallèles pourraient peut-être surnommer le Van der Meulen de la Hollande, est né à Harlem en 1646. Il fut entraîné vers l'étude de la peinture par l'exemple de son frère Jacques et par les conseils de son ami Jean Wyck, qui, bien qu'il ne fût guère plus âgé que lui, devint cependant son premier initiateur. Quant à Jacques Van Huchtenburg, il avait appris à peindre sous Nicolas Berghem, et, si la mort ne fût pas venue l'arrêter prématurément au début de sa carrière, il aurait sans doute inscrit son nom parmi ceux des maîtres habiles. Établi à Rome depuis ses premières années, il ne cessait d'écrire à son frère que l'Italie était l'école éternelle, et il l'engageait, par les meilleures raisons du monde, à le venir joindre au plus vite. Jean céda aisément à cette prière ; il se mit en route vers 1665, et bientôt, témoin des grands spectacles que la ville des papes offre aux yeux enchantés de l'artiste, il put continuer, sous la conduite de son frère, l'éducation qu'il avait ébauchée à Harlem.

Déjà son précoce talent faisait les plus heureuses promesses, et il allait à son tour devenir maître, lorsque

la mort de Jacques Van Huchtenburg vint interrompre tristement les études qu'ils poursuivaient en commun. Jean n'avait guère alors que vingt et un ans : il ressentit amèrement le malheur qui le frappait: Rome ne fut plus pour lui qu'un désert : aussi, une occasion s'étant présentée de quitter cette ville, où il ne trouvait plus pour appui la douce amitié de son frère aîné, il la saisit avidement et se dirigea vers Paris. « Dès 1667, — a-t-il dit lui-même[1], — j'eus l'honneur de me voir appelé et logé aux Gobelins, pour y travailler aux dessins des tapisseries royales, sous les ordres de MM. le Brun et Van der Meulen. » Quel jeune peintre n'eût envié cette bonne fortune ? Van der Meulen ne peignait pas seulement des batailles. A ce talent spécial il joignait tous les mérites du paysagiste, et, au besoin, il faisait le portrait avec une rare distinction. Associé à ce nouveau maître, Van Huchtenburg fit de grands progrès dans la science du coloris et dans l'art de grouper les personnages. Tout en travaillant aux modèles destinés aux ouvriers des Gobelins, il acheva plusieurs tableaux qui obtinrent quelques succès auprès des amateurs. C'est sans doute aussi à la même époque, et sous les yeux de Van der Meulen, qu'il s'essaya dans la gravure : il y réussit aussi fort bien ; mais le mal du pays le tourmenta à Paris comme à Rome, et, en 1670, il retourna en Hollande.

Pendant bien des années, Van Huchtenburg poursuivit, assez obscurément, une laborieuse carrière. Il peignait un peu d'après ses souvenirs, et plus souvent d'après les idées qui lui venaient à l'esprit, des batailles imaginaires. Ses tableaux brillaient par un certain goût d'arrangement, par une exécution facile et bravement conduite. Mais on ne commença vraiment à tenir compte de son talent que lorsqu'un des plus éminents personnages du temps, le prince Eugène, l'eut attaché à sa personne et eut donné une raison d'être à ses compositions, en le chargeant de représenter des combats réels, des batailles où des soldats sérieux avaient échangé de véritables estocades. On ignore à quelle époque le grand capitaine et le peintre se connurent. Les visiteurs du musée de la Haye se rappellent, toutefois, avoir vu dans cette galerie un portrait équestre du prince Eugène qui porte la date de 1692. C'est l'œuvre de Van Huchtenburg, qui préludait ainsi, par l'étude de son héros, au récit des brillantes aventures militaires dont il devait être l'historiographe. Nous sommes donc tenté de croire que lorsque Descamps raconte que le prince le prit à son service en 1708 ou 1709, il a tort de passer sous silence les relations qui existèrent entre eux antérieurement à cette époque.

Quoi qu'il en soit, Van Huchtenburg reçut mission de peindre les grandes journées où Eugène de Savoie avait joué le premier rôle, et il s'en acquitta avec un talent qui lui fait honneur. Ces tableaux, au nombre de dix, sont aujourd'hui au musée de Turin, et si la salle qui les renferme ne contenait aussi quatre batailles de Van der Meulen, qui, il faut l'avouer, l'écrase par sa supériorité, Van Huchtenburg pourrait passer pour un maître plein de vigueur et de science. D'après les indications que le prince lui fournissait lui-même, il a représenté, entre autres combats célèbres, les batailles de Zenta, de Hochstedt, de Malplaquet, de Peterwaradin et de Belgrade, c'est-à-dire qu'il a successivement mis en scène son protecteur aux prises avec les armées de Louis XIV et avec les Turcs. Villeroy, Vendôme et Villars sont assez maltraités par Van Huchtenburg ; mais c'est surtout dans ses luttes contre le Turc qu'il s'exalte et qu'il triomphe. Van Huchtenburg n'était ni à Zenta ni à Belgrade ; il a traité ces sujets un peu à l'aventure ; et, comme il n'avait vraisemblablement pas vu les soldats ottomans, il a pris le parti de les inventer. Il leur donne des aspects doucement barbares, des mines modérément farouches ; les armes, les costumes, les harnachements des chevaux, tout révèle chez lui plus d'imagination que de fidélité. La couleur locale, cette qualité moderne dont on a fait peut-être trop de bruit, mais qui a cependant son prix dans les représentations des scènes historiques, fait complétement défaut à Van Huchtenburg. Nulle recherche du type, nul respect pour l'individualité des races qu'il met en présence. Ses Turcs sont des Hollandais déguisés ; à cela près, les batailles du musée de Turin sont des œuvres estimables sous le rapport du mouvement et de l'accent pittoresque. Les groupes sont adroitement disposés, les cavaliers courent bien, les mourants agonisent selon toutes les règles de l'art ; le drame se joue au milieu de paysages vastes et profonds ; mais, dans presque

[1] Dans la préface de l'*Histoire militaire du prince Eugène*, publiée à la Haye, en 1725.

tous ces tableaux, la coloration générale est un peu sombre, et, s'il en fallait croire Van Huchtenburg, le prince Eugène se serait toujours battu à cette heure indécise où, n'étant plus jour, il n'est pas encore nuit.

Le succès de ces grandes compositions fut décisif. Elles avaient, pour ainsi dire, été brossées sous la direction du prince lui-même, qui faisait au peintre de fréquentes visites, et qui l'aidait volontiers de ses souvenirs et de ses conseils. Les batailles de Van Huchtenburg devinrent donc la représentation authentique des faits glorieux qu'elles rappelaient. D'importants personnages voulurent en avoir des copies, et



COMBAT DE CAVALERIE

Van Huchtenburg, assisté de quelques élèves, multiplia les exemplaires de son œuvre, et se fit de la sorte une honnête fortune. L'électeur palatin, vers 1711, lui demanda des tableaux et l'honora des plus flatteuses récompenses. Enfin, Pierre le Grand, qui encourageait les arts à sa manière, montra un extrême désir de posséder quelques œuvres de Van Huchtenburg; mais, malgré les observations qui lui furent faites par ses courtisans, il s'obstina à vouloir des *marines*, et comme Van Huchtenburg ne se sentait plus assez jeune pour apprendre un métier nouveau, les propositions du czar demeurèrent comme non avenues, et l'artiste ne connut point les générosités impériales.

Van Huchtenburg se consola aisément de ce mécompte. Il était riche, d'ailleurs, et dans la tranquille maison qu'il habitait à la Haye, il ajoutait aux ressources que lui procurait son art les produits d'une industrie

lucrative, car il faisait le commerce des tableaux. En outre, quand le pinceau pesait à sa main lassée, il prenait, pour se reposer, les instruments du graveur. C'est là surtout qu'il a montré son vif esprit, sa touche alerte et légère. Les eaux-fortes qu'il a faites d'après Van der Meulen ou d'après ses propres compositions sont dans la manière de Baudoins, qu'il avait connu à Paris. Ce sont des batailles, des études de chevaux, des scènes de chasse, des paysages. Graveur à la manière noire, il a mérité d'être cité avec honneur par les historiens de cet art spécial. Enfin, Van Huchtenburg donna, en qualité d'éditeur, tous ses soins à la publication de l'*Histoire militaire du prince Eugène*, magnifique recueil, dont il existe deux éditions (1725 et 1729).

C'est peut-être ici le lieu de dire que les peintures que l'artiste hollandais exécuta dans les dernières années de sa vie, sont loin de valoir celles qu'il fit au sortir de l'atelier de Van der Meulen. On l'avait toujours loué du soin qu'il mettait à exprimer, dans ses escarmouches de cavalerie, les sentiments divers qui animent les combattants. Désireux de consacrer la réputation qu'il s'était acquise, et sans doute aussi de l'accroître, il dépassa la mesure et tomba dans des exagérations regrettables. Il prêta à ses blessés, à ses mourants, des attitudes violentes, des expressions qu'on appellerait aujourd'hui ultrà-mélodramatiques. C'était vraiment montrer trop de zèle. Un jour vint cependant où ce beau feu s'éteignit. L'artiste vieilli se retira alors à Amsterdam, chez sa fille, et c'est là qu'il acheva sa vie, en 1733. Il avait vécu quatre-vingt-sept ans.

Jean Van Huchtenburg est un maître inégal. Il est fâcheux peut-être que, pour complaire à sa noble clientèle, il se soit presque toujours borné à peindre des batailles; il avait, en effet, d'autres aptitudes, et son *Marché aux chevaux*, du Musée de Rotterdam, en est certainement une preuve, puisque, par la vigueur de la coloration et la liberté du pinceau, cette toile est sans contredit une des meilleures de l'artiste. Il reste aussi de lui quelques paysages, dans lesquels les effets de la lumière sont très-heureusement observés; ses portraits du prince Eugène et de Guillaume III montrent que, s'il l'eût voulu, il eût compris, dans tout son accent, le caractère réel de la physionomie humaine. Le seul reproche qu'on puisse faire à Van Huchtenburg, c'est de n'avoir pas toujours été d'une sincérité parfaite et d'avoir quelquefois préféré aux conseils de la nature, qui ne ment pas, les trompeuses séductions de la fantaisie. Moins ambitieux, il eût été plus fort, et il ne se serait jamais trompé s'il n'avait pas oublié trop souvent les salutaires leçons de Van der Meulen.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS

Bartsch, dans le *Peintre graveur* (V. 401), et Weigel, dans le *Supplément* qu'il a ajouté à cet ouvrage (I. 316), ont décrit avec un soin minutieux les estampes de Van Huchtenburg. Ces pièces sont au nombre de 51, dont 4 à la manière noire et le reste à l'eau-forte. Le défaut d'espace ne nous permettant pas de les examiner en détail, nous ne pouvons que renvoyer le lecteur curieux aux catalogues dressés par les deux iconophiles allemands.

Quant aux tableaux du maître, nous citerons les plus importants.

MUSÉE DU LOUVRE. — *Choc de cavalerie; Vue d'une Ville de Guerre, avec les apprêts d'un siége.*

MUSÉE D'AMSTERDAM. — *Une Charge de cavalerie; Portrait de Guillaume III.*

MUSÉE DE DRESDE. — Cinq tableaux représentant des escarmouches de cavalerie, dont l'une avec des Persans.

MUSÉE DE LA HAYE. — *Une Escarmouche de cavalerie; Combat de cavaliers; le Prince Eugène à cheval.*

MUSÉE DE ROTTERDAM. — *Marché aux chevaux; Choc de cavaliers; un Paysage.*

MUSÉE DE MUNICH. — *Combat de cavalerie sur une colline couverte d'arbres, derrière laquelle se développe une grande bataille; Attaque d'un Transport militaire sur la pente d'une montagne.*

MUSÉE DE TURIN. — *Batailles de Zenta, de Luzzara, de Hochstedt, de Cassano, de Chiari, de Turin, d'Oudenarde, de Malplaquet, de Peterwaradin et de Belgrade.* Ces tableaux, exécutés pour le prince Eugène, ont tous la même dimension (1 mètre 16 centimètres de haut sur 1 mètre 53 de largeur). Ils sont gravés dans l'*Histoire militaire* du prince.

VENTE NEYMAN, 1776. — Une *Bataille de cavaliers à la porte d'une ville* (dessin à l'encre de Chine). 79 livres.

Deux autres batailles (dessins datés de 1716). 125 livres.

VENTE VAN HELSLEUTER, 1802. — *Une Bataille dans une plaine* et le pendant.

VENTE FOURNIER, 1831. — *Combat de cavaliers*, tableau capital, cité par Descamps et peint pour le prince Eugène, 660 fr.

VENTE HERIS, 1841. — *Bataille livrée devant Namur* (provenant de l'Élysée-Bourbon). 1,070 francs.

VENTE STEVENS, 1847. — *Choc de cavalerie entre des Allemands et des Turcs.* 280 francs.

Voici divers monogrammes du maître :

IB fecit

IVH IVHB. *f.*

IMPR. POITEVIN ET Cie RUE DAMIETTE, 2.



École Hollandaise. *Tableaux de genre, Portraits.*

KAREL DE MOOR

NÉ EN 1656. — MORT EN 1738.



Ce n'est pas sans raison que l'antique allégorie représente la Fortune avec un bandeau sur les yeux. La renommée, la richesse, l'amitié des puissants, l'inaltérable sérénité d'une longue vie, tous les biens de ce monde, en un mot, sont échus en partage à Karel de Moor, qui, il faut le dire, ne fut pas tout à fait digne de tant de bonheur. Lorsqu'on met en balance les mérites de son œuvre avec les éloges qu'il lui fit décerner, on se prend à douter de la sagacité de l'ancienne critique, on a quelque envie de supposer que le sentiment des arts s'était singulièrement affaibli en Hollande à la fin du dix-septième siècle, et l'on ne sait si l'on doit en vouloir aux artistes qui ont injustement profité de l'erreur contemporaine, ou plaindre les connaisseurs qui, n'ayant plus de grands maîtres à admirer, se consolaient de la pauvreté de l'école en divinisant les peintres de la décadence.

Karel de Moor est tout à fait l'homme de cette triste époque. Formé par de bons maîtres, il ne fut qu'à demi fidèle à leurs leçons, mais ses contemporains ne l'en estimèrent pas moins. Son père exerçait à Leyde le commerce des tableaux ; c'est

là, c'est dans la glorieuse ville où était né Rembrandt, que Karel de Moor vint au monde le 22 février 1656. Sa famille essaya d'abord de lui faire étudier les langues et les littératures anciennes ; mais l'enfant rebelle se croyait destiné à devenir peintre, et il fallut bien lui permettre d'entrer chez Gérard Dow, avec lequel il ne paraît d'ailleurs être resté que peu de temps. Désireux d'apprendre à peindre d'après des procédés plus expéditifs et plus larges, il partit pour Amsterdam et se mit sous la conduite d'Abraham Van den Tempel, maître excellent que la France ne connaît pas assez. Van den Tempel faisait surtout des portraits. A une pratique très-sûre il joignait un sens particulier des physionomies, et les personnages qu'il a représentés ont quelquefois autant de tournure et de dignité que ceux dont le grand portraitiste Van der Helst nous a conservé les traits. Karel de Moor était donc là à bonne école ; mais il vit bientôt mourir son maître (1672), et quoiqu'il eût déjà acquis quelque habileté dans le maniement du pinceau, il revint à Leyde pour profiter des leçons d'un peintre alors fort illustre, François Miéris le vieux.

Ainsi le jeune Karel, un instant entraîné par A. Van den Tempel vers la manière large et souveraine des Hollandais du bon temps, allait de nouveau apprendre avec Miéris les délicatesses du fini, les pratiques parfois un peu sèches de la peinture patiente et minutieuse. Les conseils qu'il alla demander ensuite à Schalken n'étaient pas de nature à agrandir beaucoup sa manière. Quoi qu'il en soit, Karel de Moor parvint à combiner tant de systèmes différents, et il se fit une méthode qui, dépourvue d'originalité véritable, séduisit d'autant mieux ses contemporains. Le succès lui sourit dès ses premières tentatives ; ses biographes font surtout mention d'un tableau qu'il avait peint au sortir de l'atelier de son dernier maître, et où il avait représenté, avec un talent précoce, la fatale aventure de Pyrame et de Thisbé. Cette composition réussit au point que les États de Hollande résolurent d'encourager officiellement ce jeune peintre. Ils demandèrent à Karel de Moor un tableau pour la salle du Conseil, le laissant libre de choisir son sujet, qui devait seulement glorifier la Justice ou en symboliser les attributs. De Moor se rappela à ce propos qu'il avait appris l'histoire romaine : il peignit Brutus prononçant contre ses fils la sentence de mort. Dans ce violent sujet, le jeune artiste chercha surtout l'expression : il réussit, nous dit-on, à traduire « les différents mouvements de l'âme », et l'on jugea son tableau « effrayant. » Nous ne l'avons point vu.

Cette faveur des États fut le commencement de sa fortune, et les amateurs s'empressèrent dès lors autour de lui. L'église des Jacobins de Leyde lui commanda un tableau d'autel dont les biographes ne nous font pas connaître le sujet. Mais ce qui, plus encore, fit le succès de Karel de Moor, ce fut la manière ingénieuse dont il déguisait en personnages allégoriques les riches bourgeois qui lui demandaient leurs portraits. Karel avait quelque littérature, et il en faisait volontiers étalage. Nous avons au Louvre un de ses tableaux qui donne l'idée de ce genre familièrement mythologique. On n'y voit cependant que les portraits d'un honnête marchand hollandais, de sa femme et de leurs trois enfants. Mais sur une donnée aussi simple, l'ingénieux artiste a imaginé les variations les plus compliquées. Le père, riche armateur qui fait le commerce avec les deux mondes, est représenté sous les attributs de Mercure, la tête couverte du pétase ailé, les jambes nues, le caducée à la main ; il est assis gravement sur des ballots de marchandises. A ses côtés est sa femme, sous la figure de la Paix ; elle tient une branche d'olivier, et, riche dans ses habits, solennelle dans son attitude, elle regarde jouer auprès d'elle trois enfants ou plutôt trois génies à demi nus, portant des fleurs et des fruits. Aux pieds de ce couple divinisé, s'entassent tous les produits qu'épand la corne d'abondance, tous les trésors que les navires du négociant rapportent des régions lointaines : des bijoux, des porcelaines, un morceau d'ivoire et surtout des monnaies de tous les pays. Ces privilégiés du sort habitent un somptueux palais, et, entre les colonnes du péristyle sous lequel ils sont assis, on peut entrevoir les perspectives fuyantes d'un beau jardin. Malgré la bizarrerie de l'accoutrement mythologique qu'il a prêté à ses personnages, nous pardonnerions à Karel de Moor le grotesque parti pris de sa composition, s'il avait su peindre ce qu'il a su inventer. Malheureusement, l'exécution de ce tableau révèle une main lourde et empêchée : tout est difficile, tout est pénible dans ces carnations martelées de touches incohérentes, dans cette architecture en carton, dans ces accessoires que l'esprit seul pouvait rendre supportable. Peut-être, il est vrai, est-ce là une œuvre de la vieillesse de Karel de Moor.

Bien qu'il ait mieux réussi dans ses portraits, nous n'irons pas, Dieu nous en préserve! dire avec Descamps : « Les portraits de ce maître sont d'une grande beauté : il en a fait avec la vigueur de Rembrandt, et d'autres comme ceux de Van Dyck. » Non, Karel de Moor ne ressemble ni à l'un ni à l'autre de ces glorieux portraitistes; mais il a quelquefois peint, dans des tons bruns assez harmonieux, des portraits sages, tranquilles, pleins de convenance, et nous concevons très-bien qu'après la mort de tous leurs grands artistes, les Hollandais se soient contentés du talent que Karel de Moor faisait paraître dans ce genre. Et ce



LA PARTIE D'ECHECS.

ne fut pas seulement dans son pays que Karel obtint du succès. L'Empereur lui fit demander, par l'intermédiaire de son ambassadeur, le comte de Zinzendorf, les portraits du prince Eugène et du duc de Marlborough. Réunissant dans le même tableau ceux que le hasard de la guerre avait associés dans la même œuvre et la même gloire, de Moor peignit les deux grands capitaines, à cheval et l'un à côté de l'autre. Il fit aussi le portrait de l'ambassadeur de l'Empereur. Les effigies de ces puissants personnages ayant été envoyées à Vienne, y obtinrent un tel succès, que Karel de Moor fut immédiatement nommé chevalier du Saint-Empire, faveur qu'il n'était guère d'usage d'accorder à des artistes. Mais de Moor n'était plus un peintre ordinaire; toutes les majestés lui faisaient fête; et le czar lui-même, l'impatient Pierre le Grand, trouva le temps de poser devant lui. Le duc de Toscane employa aussi le pinceau du nouveau chevalier : occupé alors à réunir dans son palais de Florence les portraits des artistes illustres

il demanda à de Moor de se peindre lui-même; le peintre s'acquitta de ce soin en 1702, et il reçut en échange une chaîne d'or, avec le médaillon du grand-duc.

Mais c'est surtout la Hollande qui se montra reconnaissante envers Karel de Moor. En 1719, les bourgmestres et échevins de la Haye se firent peindre par lui dans un vaste tableau, qui fut placé à l'hôtel de ville, et qui prouva une fois de plus que, si de Moor eût conservé la manière ferme et sobre d'Abraham Van Tempel, il eût pu réussir dans les toiles de grande dimension. Son pinceau facile avait même quelque tendance à l'art décoratif. Un riche amateur de Harlem, M. Verhamme, l'avait chargé d'orner de peintures le salon d'une maison qu'il venait de faire construire dans cette ville. Déjà le goût des pastorales avait envahi l'art du dix-huitième siècle. de Moor, qui ne fut jamais en retard, et qui partagea toutes les erreurs, toutes les manies de son temps, disposa sur les murailles du salon de M. Verhamme un ordre d'architecture, avec des colonnes simulées, de secrètes échappées ouvertes sur la campagne, et de fausses balustrades où s'accoudaient, dans des attitudes prétentieuses, des bergers et des bergères. Karel de Moor était déjà âgé quand il peignit cette décoration : cette œuvre, comme toutes celles qui se rattachent à la dernière période de sa vie, est d'un faire assez négligé; la touche, posée d'une main moins ferme, n'a pas toujours sa raison d'être, les couleurs s'embrouillent et perdent leur accent. Aussi les derniers tableaux de Karel de Moor sont-ils sans valeur : il est vrai que ce laborieux artiste touchait à sa quatre-vingt-deuxième année lorsqu'il mourut, le 16 février 1738, dans le petit village de Warmont, près de Leyde.

Indépendamment des portraits, assez nombreux, dont nous avons dit un mot, de Moor a laissé, dans les musées et les cabinets d'amateurs, quelques petits tableaux de scènes familières, dans le style de Gérard Dow et de Miéris. C'est, par exemple, une croisée ouverte et tout entourée de verts feuillages, où l'on voit paraître la jeune fille échangeant avec son oiseau le premier bonjour du matin, l'enfant faisant des bulles de savon, l'humble ménagère activement occupée des soins de sa cuisine reluisante. Mais de pareils sujets ne valent que par l'exécution, et malheureusement le pinceau de Karel de Moor est sans finesse et sans esprit. Il apporte une largeur inattendue et des façons décoratives dans ces petits tableaux où Miéris et Dow avaient été si précieux, si serrés, si intimes. Venu à la suite de tant de virtuoses habiles, de Moor n'a pu que redire après eux le refrain d'une chanson qui avait perdu son charme en perdant sa naïveté. Ce fut là son malheur; toutefois l'artiste ne ressentit pas l'amertume de sa situation; il n'eut point conscience de sa banalité, trompé qu'il fut par le doux bruit de l'applaudissement universel et par le son des florins s'ajoutant aux florins dans sa bourse toujours remplie... car il faut le redire, la fortune, qui ne se connaît guère en hommes, se connaît encore moins en peinture.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Musée du Louvre. — *Une Famille hollandaise.*

Cabinet de M. Delessert. — *Portrait d'une Jeune Dame.* Une jeune et belle femme richement vêtue, est assise auprès d'une table, sur laquelle elle s'appuie.

Cabinet de M. d'Aigremont, rue de Choiseul. — *Un Concert*: un cavalier et deux dames richement vêtus; fond de jardin. C'est un des meilleurs morceaux du peintre.

Amiens. — Cabinet de M. le comte de Betz. — *Portrait d'une Femme* (de grandeur naturelle, jusqu'aux genoux).

Musée de Turin. — *Pyrame et Thisbé.* C'est sans doute le tableau cité par Descamps.

Musée de Florence. — *Portrait de l'Artiste.*

Musée de Rotterdam. — *La Fuite en Égypte, l'Offrande.*

Musée de Dresde. — *Un Ermite en prière.*

Vente Julienne, 1767. — *Deux Hommes jouant aux échecs.* Gravé par Lépicié. 960 livres.

Ce tableau fut revendu 800 francs à la vente Paignon-Dijonval, en 1821.

Vente Van der Marck. — Amsterdam, 1773. — *Une Jeune Dame, appuyée sur un panier de fleurs, tient une lettre et cause avec une autre femme.* Cette composition est encadrée dans une niche, au bas de laquelle est figuré un bas-relief représentant des enfants. 660 florins.

Vente Randon de Boisset, 1777. — *Une Offrande au dieu Pan.* 840 livres.

Vente Chevalier, 1779. — *Une Femme tenant un panier garni de volaille parle à un garçon qui a un genou en terre et qui porte deux lièvres au bout d'un bâton.* 107 livres.

Vente du cardinal Fesch. — Rome, 1845. — *Scène pastorale*, 325 scudi (1755 fr.), *la Joueuse de luth* (tableau provenant du cabinet Destouches), 520 scudi, *Portrait d'une femme peintre*, 66 scudi.

Voici divers monogrammes du maître :

C D M.

D.M. pinx.

[illegible] et Cᵉ, rue [illegible] 2.



École Hollandaise. *Histoire, Conversations.*

ADRIEN VAN DER WERFF

NÉ EN 1659 — MORT EN 1722



Ce n'est pas au moulin de Kralinguer-Ambach, lieu de sa naissance, que le fils d'un meunier hollandais put se pénétrer de l'image du beau, a dit un écrivain que la politique a rendu célèbre[1]. Protégé dans son goût pour le dessin par un peintre sur verre ami de la maison, et placé à Rotterdam chez un peintre de portraits, ce ne fut pas encore à voir, à faire ou à copier des portraits hollandais, qu'Adrien Van der Werff dut se former un style. Après huit ans d'études, son père le destinait encore au moulin, tandis que sa mère demandait à Dieu qu'il pût devenir prédicateur. Heureusement le curé du lieu, qui sans doute s'y connaissait, déclara que Van der Werff ne serait jamais un prédicateur, et le peintre sur verre prédit qu'il serait un peintre. Quelque temps après, un tableau de Van der Werff ayant été payé 9 ducatons, le père, surpris de l'énormité de la somme, l'envoya sur-le-champ à l'église reconnaître ce bienfait de Dieu, en donnant un ducaton aux pauvres. Assurément Van der Werff avait pu prendre dans sa famille le germe de beaucoup de vertus, mais non pas celui de l'enthousiasme des arts.

[1] M. Guizot, *Études sur les Beaux Arts.* — *Paris*, J. Labitte, 1852.

Son maître fut Eglon Van der Neer; c'était un peintre élégant de scènes familières et de portraits dans le goût de Terburg. On apporta un jour chez lui un tableau de François Miéris à copier; l'élève de Van der Neer, séduit par le fini merveilleux de ce tableau, s'offrit à faire la copie demandée et y réussit dans la perfection. A partir de ce jour, il s'attacha au fini qui lui parut être le dernier mot de l'art. Il n'avait pas encore une idée de la beauté; mais il en avait déjà un vague instinct qui commença de se développer quand son maître l'eut conduit à Amsterdam visiter les plus célèbres cabinets de cette ville opulente. Les plafonds de Lairesse, les plâtres moulés sur l'antique et les beaux marbres qu'il eut occasion de voir chez le bourguemestre, éveillèrent dans son esprit de nobles pensées. Il comprit qu'imiter la nature ne suffisait pas, que le peintre se devait de la choisir, d'y puiser avec discernement les formes qui convenaient le mieux à l'expression de son sujet. Cependant cette intelligence ne lui vint pas tout d'un coup. Il a lui-même avoué dans la suite, qu'ayant visité pour la première fois le riche cabinet de M. Flinck, et notamment sa collection d'estampes d'après les plus grands maîtres italiens, il n'avait éprouvé d'abord aucune émotion à la vue des ouvrages de Raphaël.

A l'âge de dix-sept ans, Van der Werff avait déjà quitté son maître, et, encouragé par un amateur éclairé, Corneille Brauwer, élève de Rembrandt, il était venu s'établir à Rotterdam et y avait débuté par peindre des portraits en petit qui étonnèrent les curieux. Un d'eux, M. Paats, receveur de l'amirauté, lui acheta 350 florins un petit tableau qui représentait un groupe d'enfants. Un autre, M. Steen, négociant à Amsterdam, lui commanda un ouvrage qui fit la fortune du peintre, par cette circonstance que l'électeur palatin, Jean Guillaume, voyageant incognito et passant à Amsterdam, vit le tableau de Van der Werff, l'acheta, et l'emporta sans se nommer, mais avec la curiosité d'en connaître un jour l'auteur.

Ce même M. Flinck qui avait ouvert sa collection d'estampes à Van der Werff, était le fils de Govaert Flinck, l'un des plus fameux disciples de Rembrandt: mais il avait sur la peinture des idées qui lui venaient d'une tout autre source. La fréquentation du docte Gérard de Lairesse lui avait donné le goût de la mythologie, des compositions allégoriques, de tout ce qui s'apprend par la tradition et dans les livres. Flinck s'était pris d'amitié pour Van der Werff, et faisant avec lui ce que faisait dans le même temps M. De la Court Van der Voort avec Guillaume Miéris, il lui donnait de sévères conseils, le poussait dans la voie du style. Un jour, en lui montrant les savantes grisailles de Lairesse, il lui proposa de s'essayer à la grande peinture et de décorer un plafond. Van der Werff y consentit et pour son début il peignit, dans un plafond de la maison de M. Flinck, la *Renommée* entourée de génies, les *Arts* dans des médaillons en grisaille, *Cérès et Flore* avec leurs attributs de fruits et de fleurs. Sans avoir vu ce plafond, il est permis de croire que le peintre n'y avait pas mal réussi, comme l'assure Descamps, car rien n'était plus conforme à la froide correction de sa manière et aussi à la délicate élégance qui lui était naturelle, que ces allégories auxquelles on demande avant tout d'être sages, ingénieuses et selon la poétique des académies.

Le mariage de Van der Werff avec Marguerite Rees, parente de Govaert Flinck et alliée des principaux magistrats de Rotterdam, avait agrandi ses relations et l'avait mis en vue, lorsqu'en 1696, neuf ans après ce mariage, la fortune vint le trouver dans la personne de l'électeur palatin Jean-Guillaume. Ce prince voyageait cette fois en grand appareil, avec sa famille et sa cour. Il visita Van der Werff et lui fit savoir qu'il était l'inconnu qui, plusieurs années auparavant, avait acheté à Amsterdam le tableau fait pour M. Steen. Il voulut avoir son portrait de la main du peintre, lui commanda aussi un *Jugement de Salomon* et ajouta gracieusement qu'il entendait bien que sa visite lui fût rendue à Dusseldorf où Van der Werff viendrait lui-même apporter le tableau et le portrait. L'artiste mit toute son application à l'un et à l'autre. Il représenta l'Électeur debout, revêtu de son armure, coiffé selon la mode du temps, c'est-à-dire d'une solennelle perruque à la Louis XIV, et accoudé sur le piédestal d'une colonne, dans une attitude élégante. Le collier de la Toison-d'or, le grand manteau électoral, un tapis à franges, un coussin de velours cramoisi, garni de houppes d'or, supportant la couronne et les gantelets du palatin, complétaient ce portrait d'apparat qui était destiné au duc de Toscane. Van der Werff y avait déployé tout le luxe de son pinceau délicat, précieux et recherché: les luisants de la cuirasse, les boucles flottantes de la perruque, l'or, la soie, le velours étaient rendus avec un soin, un fini qui eussent fait envie certainement au vieux Miéris. Mais ce poli excessif de la touche, tolérable peut-être dans un

portrait officiel de petite dimension, l'était beaucoup moins dans un tableau aussi dramatique que le *Jugement de Salomon*. Le peintre avait traité ce sujet en petit et l'avait peint en grisaille, ce qui refroidissait encore une composition où il était d'ailleurs incapable d'avoir mis l'énergie, la chaleur, le mouvement voulus. Et



LA SAINTE FAMILLE.

cependant, quand il porta ses deux toiles à Dusseldorf, il y fut accueilli magnifiquement, fut loué à outrance, reçut 3,000 florins, et, comme pour montrer combien son admiration était sincère, l'Électeur lui proposa de rester à la cour de Dusseldorf et d'aliéner l'emploi de son temps en échange d'une grosse pension. Van der Werff, embarrassé d'une telle offre et un peu effrayé de l'esclavage qu'elle cachait, prit un moyen terme et consentit à consacrer son talent, pendant six mois de l'année, aux désirs de l'Électeur, moyennant une rente

de 4,000 florins. Le marché conclu, il reprit le chemin de Rotterdam, portant à sa femme un service d'argent dont le prince lui faisait cadeau.

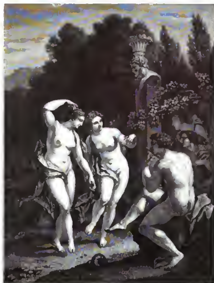
La convention fut religieusement tenue. Il y eut même entre les contractants une émulation de générosité. En 1698, le peintre fit voir à l'Électeur un *Ecce homo*, qui était le plus grand et le plus riche tableau qu'il eût encore peint. Van der Werff l'avait composé en homme parfaitement instruit de toutes ces convenances locales ou historiques que l'on désigne sous le nom de *costume*. L'architecture y jouait aussi un grand rôle. On y voyait les cours du palais de Ponce-Pilate remplies d'une multitude émue, à laquelle le procurateur en manteau de pourpre, assis dans une tribune extérieure, montre Jésus garrotté et presque nu aux mains des licteurs; des terrasses couvertes de monde, assises sur des arcades ornées de bas-reliefs et surmontées d'un attique élégant, des statues, des portes décorées de caryatides, un bel escalier conduisant au vestibule du palais qui s'ouvre en périptère et laisse voir dans le fond une prison et quantité de soldats en mouvement; enfin un groupe de marbre représentant la louve romaine qui allaite Rémus et Romulus. Jean Guillaume fut tellement charmé de ce travail qu'il gratifia le peintre, après l'avoir bien payé, d'une chaîne et d'une médaille d'or.

A son tour le peintre reconnaissant réservait à l'Électeur ses tableaux les plus heureux et les mieux finis. En 1703, il alla lui porter à Dusseldorf un ouvrage qui est regardé comme son chef-d'œuvre : *Jésus mis au tombeau*. Ce tableau, bien conçu et bien éclairé, est en effet d'un dessin plus châtié que ne l'est d'ordinaire celui de Van der Werff; le lieu de la scène est voisin d'une grotte : il a pour fond un paysage montagneux et un ciel sombre qui indique le crépuscule de la nuit; le corps du crucifié, vu en raccourci, est posé sur une roche garnie d'un tapis violet recouvert d'un linceul blanc. Joseph d'Arimathie, richement vêtu, soutient la tête du Christ et la Vierge essaie de détacher la couronne d'épines avec les précautions les plus délicates, comme si elle craignait que le sentiment de la douleur ne fût pas entièrement éteint dans ce corps glacé. L'expression de cette figure est des plus belles et des mieux rendues, et l'ensemble serait d'un effet imposant, si une certaine recherche de ton, particulièrement dans les draperies, ne venait occuper l'œil et diminuer la sévérité de l'impression que doit produire une telle scène. Dans un tableau dramatique où la puissance de l'intérêt tient à l'action même et à la qualité des personnages, c'est une faute que de trop spécifier la nature des étoffes et de les choisir d'un ton remarquable. Les draperies, en pareil cas, doivent rentrer dans une donnée générale pour la couleur autant que pour le tissu. C'est ainsi qu'en ont usé les grands peintres, Raphaël, notamment, et le Poussin. Permis aux petits maîtres, comme Gérard Dow, Miéris, Slingelandt et Netscher, quand ils traitent des sujets de conversation, de s'attacher aux étoffes, de nous faire toucher au doigt le velours, l'hermine, la soie des rideaux, le satin des robes; mais autant ces jolis détails sont de mise dans la représentation d'un intérieur élégant, autant ils sont déplacés dans une peinture historique, à plus forte raison dans la peinture sacrée. Van der Werff qui avait toutes les habiletés de second ordre, qui excellait surtout à peindre les draperies, s'est complu ici, fort mal à propos, à faire briller ce genre de talent; de sorte que l'attention qui devrait se porter sur les figures, chercher les sentiments de l'âme émue dans la physionomie des assistants, ou les traces de l'âme disparue sur le visage inanimé du Christ, l'attention, dis-je, est distraite par des localités de ton trop voyantes ou trop précieuses. Là, c'est un tapis violet qui occupe le regard; ici, c'est la robe blanche, ouvragée d'or, que porte Joseph d'Arimathie, ou sa tunique de velours cramoisi. Les saintes femmes sont vêtues avec coquetterie : celle-ci se distingue par une étoffe rayée sur un fond pêche, celle-là, par une mante violette, et la Vierge elle-même porte une draperie à raies jaunes qui se voit presque autant que sa douleur.

Nonobstant ces défauts graves, l'électeur palatin, qui ne savait pas sans doute que le coloris a sa beauté esthétique et ses convenances morales comme tout le reste, fut en admiration du tableau de Van der Werff : il lui commanda aussitôt quinze sujets de la vie de Jésus-Christ, qu'il devait peindre dans les dimensions de deux pieds et demi de haut sur deux pieds de large environ. Voulant accaparer les ouvrages d'un peintre qui lui paraissait avoir atteint les dernières limites de la perfection, il lui proposa d'aliéner le reste de son temps, obtint par transaction que Van der Werff lui consacrerait trois mois de plus par an, lui donna 6,000 florins pour neuf mois, et se réserva la faculté de prendre pour lui les tableaux que l'artiste aurait faits dans l'intervalle de temps qu'il avait de libre, en les payant ce qu'en offriraient les autres amateurs. Ce n'est pas tout : Jean-

Guillaume anoblit la famille de Van der Werff et celle de sa femme, le fit chevalier, augmenta ses armes d'un quartier des armes électorales et lui expédia ses titres de noblesse dans une boîte d'argent avec le portrait du prince, enrichi de diamants d'un grand prix.

Un excellent critique, peintre éminent lui-même, sir Josué Reynolds, qui, à la fin du siècle dernier, visita la galerie de Dusseldorf, s'exprime assez sévèrement au sujet des vingt-quatre tableaux de Van der Werff qui remplissaient alors une des salles de cette galerie célèbre. « Ses figures nues, dit-il, paraissent être d'une



LES NYMPHES.

substance beaucoup plus dure que la chair, quoique ses contours soient loin d'être tranchants et sans qu'on puisse dire que ses clairs ne s'unissent point aux ombres, ce qui ordinairement produit la dureté. »

En 1710, Auguste, roi de Pologne, passant à Rotterdam, visita Van der Werff, goûta son talent et voulut avoir le portrait en petit de la femme et de la fille de ce peintre : « Mon temps appartient à Jean-Guillaume, répondit l'artiste, et je me suis engagé à lui donner la préférence pour tous les tableaux que j'aurais à vendre. — En ce cas, dit le roi, j'en écrirai à l'Électeur, et j'espère qu'il voudra bien me permettre de posséder une peinture de votre main. » Informé du désir qu'avait manifesté le roi de Pologne, l'Électeur lui envoya gracieusement deux tableaux de Van der Werff. Heureux peintre qui, au lieu d'avoir à solliciter les rois et les princes, se voyait sollicité par eux et se trouvait dans le cas de leur refuser de ses ouvrages! C'est ce qui lui arriva un jour avec le duc de Wolffenbuttel, qui, étant venu visiter l'atelier de Van der Werff, y remarqua trois

tableaux dont il offrit un prix considérable sans pouvoir les obtenir. Toutefois l'artiste, qui ne se croyait pas le droit de vendre ses peintures sans en avoir prévenu l'Électeur, se crut sans doute le droit de les donner. Il offrit donc en présent au duc de Wolffenbuttel une *Madeleine pénitente*. Le duc tira de sa poche une montre à répétition de grand prix et pria Mme Van der Werff de l'accepter, se réservant de répondre plus généreusement à la gracieuseté du peintre quand il serait de retour dans son duché, ce qu'il fit plus tard en envoyant son portrait garni de diamants.

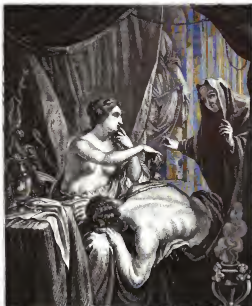
Ce sujet de la *Madeleine au désert*, le plus beau peut-être qu'un artiste puisse choisir quand il n'a qu'une seule figure à peindre, Van der Werff l'a traité plusieurs fois et toujours avec la même froideur. Tantôt il l'a représentée contemplant une tête de mort, tantôt méditant sur un livre dont elle tourne les feuillets de ses doigts longs et délicats. Mais jamais il ne sut mettre dans cette figure ce sentiment de la vie, ce mélange du repentir d'aujourd'hui et de la volupté d'hier, cette tendre austérité enfin qu'aurait si bien exprimés le Guide, Murillo ou le Corrége. La belle pénitente de Van der Werff n'a renoncé ni à la blancheur de sa peau, ni à ses belles mains, ni aux parfums dont elle imprégnait ses blonds cheveux; mais elle est belle sans avoir eu de passion, elle est convertie sans mérite. Et puis à force de polir ses touches et de les fondre, faute aussi de transparence dans son coloris et d'accent dans son modelé, le peintre a fait de sa Madeleine une statuette d'ivoire. Il en est de même de ses *Nymphes*, de ses *Vénus* et de toutes les figures mythologiques qu'il a dû peindre nues. Leurs carnations, emprisonnées d'ailleurs dans un contour élégant et correct, manquent de morbidesse, ont l'aspect d'une substance dure et paraissent émaillées plutôt que peintes.

Quelquefois Van der Werff a racheté la froideur de ses compositions par un agréable jeu de clair obscur, ou par un effet piquant de flambeau — à la manière de Godefroi Schalken, — ou par des reflets ménagés avec art comme il l'a fait par exemple dans son tableau de *Diane et Calisto*, qui est maintenant à Munich et dont Hagedorn a parlé avec tant d'admiration. Cette jolie peinture, composée de huit figures de femmes, Van der Werff ne l'avait pas destinée à l'Électeur; il en avait fait présent à sa femme, qui ne voulait la vendre à aucun prix. Le prince en ayant oui parler comme d'un des plus beaux ouvrages du maître, en écrivit à Mme Van der Werff pour la prier de la lui céder. C'était une occasion pour elle et son mari de témoigner leur reconnaissance à l'Électeur. Il fut prié à son tour d'accepter le tableau qu'il désirait. Mais le prince força Van der Werff d'en recevoir le prix de 6,000 florins, et ne se croyant pas quitte, il envoya à Mme Van der Werff une magnifique toilette composée de trente-deux pièces en argent et de deux aiguières du même métal. Jamais peintre n'avait eu affaire à un protecteur plus généreux, plus délicat, du moins à la manière dont le sont les princes qui ne veulent être les obligés de personne. Jamais peintre non plus n'avait été payé de son vivant un prix si élevé. Et cependant lorsque l'Électeur vint à mourir, en 1716, ce fut moins par intérêt que par affection que Van der Werff s'affligea de cette mort, car redevenu libre, il retrouvait partout de riches amateurs prêts à se disputer ses tableaux. L'année suivante, en effet, le comte Czernin de Chrudeniz vint lui offrir 5,500 florins pour un *Jugement de Pâris*. Peindre dans leur nudité les trois déesses qui parurent devant le fils de Priam, cela devait sourire à Van der Werff. Tant qu'il ne s'agissait pas d'exprimer une passion forte, de dramatiser le mouvement de ses figures, mais seulement de mettre en jeu la grâce et la beauté, son esprit et son pinceau y pouvaient suffire. Aussi dut-il recommencer bientôt ce *Jugement de Pâris* pour le duc d'Orléans, régent de France, qui le paya 5,000 florins, charmé sans doute d'avoir à juger par ses yeux si Mme de Prie était plus fière que Junon ou aussi belle que Vénus.

Laborieux et rangé, Van der Werff n'eut pas de peine à amasser une grande fortune. Il menait à Rotterdam une vie honorable et tranquille, n'ayant autour de lui que sa femme, une fille unique et trois élèves : Pierre Van der Werff son frère, Henri Van Limbourg et Jean-Chrétien Spierling, depuis peintre du margrave de Hanspach. De même qu'il avait donné un tableau à sa femme, il en fit un tout exprès pour sa fille. C'est la *Fuite en Égypte* qui se voit au musée de La Haye. La Vierge y porte une robe de satin, et c'est là une inconvenance qu'on peut reprocher à Van der Werff, ordinairement préoccupé de ce côté de l'art. A cela près, la composition est simple et touchante par sa simplicité même. L'enfant est endormi, la Vierge se hâte, le vieillard la suit d'un pas chancelant. Le chemin est si difficile que l'âne en paraît plus effrayé que ses maîtres.

La campagne est déserte; mais des ruines d'un temple romain qu'on y aperçoit indiquent assez que la famille du proscrit est sous le coup des poursuites du préteur et n'a pas encore gagné une terre hospitalière.

Peu de temps avant sa mort, arrivée le 17 novembre 1722, Van der Werff vendit à sir Gregory Page, baronnet, pour la somme de 33,000 florins, dix tableaux dont cinq sont aujourd'hui au Louvre. Il laissait de grands biens à sa veuve et à sa fille, qui avait épousé M. Adrien Brouwer, échevin de Rotterdam et qui hérita des tableaux que son beau-père n'avait pas vendus, et les céda tous, à l'exception d'un seul, celui qui



SAMSON ET DALILA.

représentait la famille du peintre, que Van der Werff n'avait pas voulu vendre au roi de Pologne et dont Page n'avait obtenu qu'une copie par Limbourg. Parmi ses compatriotes, le chevalier Van der Werff passait non-seulement pour un excellent peintre, mais aussi pour un très-habile architecte. Il avait donné en effet les dessins de plusieurs maisons et le plan de la Bourse de Rotterdam.

Les peintres n'aiment pas la manière de Van der Werff, et ils ont grandement raison. Ce qui lui manque en effet, c'est précisément la qualité qui les intéresse le plus, surtout dans les petits ouvrages, je veux dire la touche. Cependant il y a dans l'art autre chose que le technique. La pensée, le style, la composition sont aussi des parties essentielles et même d'un ordre plus élevé que le clair obscur et la touche. Celles-là, Van der

Werff les possédait à un certain degré. Aussi pouvons-nous dire qu'il eût été un bon sculpteur, car il avait tout ce que veut la sculpture, le choix des lignes, la distinction des formes, le goût de la beauté. Mais puisqu'il a tenu un pinceau, c'est comme peintre que nous devons le juger, et il faut convenir qu'il a gâté les grandes et belles qualités de sa peinture par un coloris sans transparence, par un modelé sans demi-teintes, par un procédé plein de froideur et de fadeur.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Le nombre des tableaux connus d'Adrien Van der Werff s'élève à cent vingt environ. Ils sont répartis comme il suit, dans les diverses galeries ou collections particulières de l'Europe.

MUSÉE DU LOUVRE. 1. *Adam et Ève* dans le Paradis. Ce tableau fut vendu à Rotterdam, en 1722, vente Meyers, 3,000 florins. — 2. *Moïse sauvé*. Signé *Chev. V. Werff. fec.* 1722. — 3. *La Chasteté de Joseph*. Signé *Chev. Vr. Werff. A°.* 1710. Ce tableau fut acheté, avec les quatre qui suivent, à sir Gregory Page, pour 33,000 francs. — 4. *La Naissance de Jésus-Christ*. Signé *Chevr. Vr. Werff.* 1720. — 5. *La Madeleine au désert*. Elle est assise à terre et tient un livre près d'elle et une tête de mort. — 6. *Antiochus et Stratonice*. Antiochus se soulève sur son lit et regarde Stratonice ses deux mains sur son cœur. Signé *Chr. Vr. Werff.* an 1721. — 7. *Nymphes dansant*. Un berger qui joue de la flûte, fait danser deux nymphes qui se tiennent par la main... Signé *Chr. Vr. Werff fec.* 1718. Gravé par Petit.

PINACOTHÈQUE DE MUNICH. On y compte trente-deux peintures de Van der Werff. Elles proviennent de l'ancienne galerie de Dusseldorff, de celle de Manheim, ayant appartenu, l'une et l'autre, à l'Électeur palatin. Il serait trop long de les énumérer. Nous signalerons les portraits de l'Électeur Jean-Guillaume et de sa femme; celui de Gaston de Médicis, grand duc de Toscane. Les deux premiers sont répétés dans un médaillon suspendu à un obélisque. — *Le Jugement de Salomon*, étude en grisaille. — *Sara présente Agar à Abraham*. Il est gravé par Carlom. — *Abraham renvoyant Agar*. Daté de 1701. — *L'Annonciation*, de 1706. — *La Visitation*, de 1708. — *L'Adoration des bergers*, de 1706. — *La Présentation au Temple*, de 1708. — *Jésus parmi les docteurs* et *Jésus au Jardin des Oliviers*, datés de 1708 et de 1711. — *Le Couronnement d'épines*, de 1710. — *L'Ecce homo*, de 1698. — *La Flagellation*, daté de 1710. — *Le Portement de Croix*. — *Le Crucifiement*. — *Jésus mis au tombeau*. — C'est le tableau dont nous avons parlé; il passe pour un des chefs-d'œuvre de Van der Werff. Il est signé et daté de 1703. — *La Résurrection*, daté de 1713. — *L'Ascension*, de 1710. Tous ces tableaux de la vie de Jésus-Christ sont peints sur bois. — Deux tableaux représentant l'Assomption et le Couronnement de la Vierge. — Deux *Madeleine*, deux *Sainte Famille*. — *Diane et Calisto*. — C'est la composition dont nous avons parlé. — *Le Portrait de Junius*.

GALERIE DE DRESDE. Douze tableaux de Van der Werff. — *La Vierge, l'Enfant et saint Jean*. Estimé 8,000 fr. *Agar renvoyée par Abraham*. Ce tableau, dont on voit encore une répétition à Sans-Souci, fut payé 3,200 florins à la vente Paats, de Rotterdam, en 1713. — *Madeleine*. Elle est représentée avec un manteau bleu et lisant. Ce morceau fut acheté à la vente Sormier, en 1763, 880 florins. On en voit une répétition à Sans-Souci. — *Le Jugement de Paris*. Il se distingue de celui qui était dans la galerie d'Orléans, en ce qu'il y a trois amours au lieu d'un seul. — *Scène d'Arcadie*. Un jolie femme, en robe de satin, est aux genoux d'un jeune homme. Ce tableau provient aussi de la vente Paats, où il fut payé 900 florins. — *Loth et ses filles*. — *Un Ermite*, *Diogène* avec sa lanterne. — Portrait de l'artiste entouré de sa famille. — *Vénus et Cupidon*. La déesse est assise dans un paysage, l'amour est à ses pieds. — *Le Jeu d'échec*.

MUSÉE DE LA HAYE. *La Fuite en Égypte*. C'est le tableau dont nous avons parlé. Il fut vendu par la fille de Van der Werff, 4,000 florins, à M. Schuylenburg, et ne monta, à la vente de cet amateur, qu'à 2,500 florins. Il fut retiré du Louvre en 1816.

MUSÉE D'AMSTERDAM. Quatre Van der Werff. — Le portrait de l'artiste, sa palette en main. — *La Sainte Famille*. Joseph présente à l'Enfant une branche de cerises. — *Psyché et Cupidon*, sur un lit. — *Berger et nymphe*. L'un joue de la flûte, l'autre danse.

On trouve encore des tableaux du maître chez la reine d'Angleterre, dans les galeries Grosvenor, Henri Hope, lord Ashburton, lord Derby; à Vienne, chez le prince de Lichtenstein; à Potsdam, à Florence, dans la Galerie impériale.

Aux prix que nous avons donnés nous ajouterons ceux que nous relevons dans les catalogues de vente.

VENTE DUC CHOISEUL, 1772. *Loth et ses filles* dans une grotte. Il tient une coupe d'or dans laquelle une de ses filles presse une grappe de raisin. 5,260 liv. — *Deux jeunes filles* jouent aux osselets sur l'appui d'une croisée; un petit garçon les regarde. 12,150 livres. — *Sainte Famille*. C'est celle qui est au Musée d'Amsterdam, 3,700 liv. — *Deux pendants*. Un enfant tient une cage et montre un oiseau à un chat; un autre lui montre une souris. — 1,402 liv.

VENTE BLONDEL DE GAGNY, 1776. Sainte Marguerite penchée pour voir le dragon qu'elle tient sous ses pieds. — 4,901 liv.

VENTE PRINCE DE CONTI, 1777. *Loth et ses filles*. C'est le tableau qui était dans la galerie du duc de Choiseul. — 4,990 francs. — *Deux jeunes filles* jouant aux osselets (même provenance). — 8,005 francs. — *Les deux pendants* (idem), 915 fr.

VENTE RANDON DE BOISSET, 1777. Un homme assis sur une pierre, tenant une flûte. Une femme a le bras gauche posé sur ses genoux; au fond, deux autres figures, etc. — 8,800 francs. — *Deux pendants*. L'un représente une ouvrière en dentelle qui travaille; l'autre, une ouvrière qui dort. — 650 fr.

VENTE POULAIN, 1780. *Suzanne et les vieillards*, daté de 1715. — 4,300 francs. — Ce même tableau n'avait été vendu, en 1716, à la vente Bennegen, à Amsterdam, que 800 fl.

VENTE DE COLONNE, 1795. *Loth et ses filles*. Celui que nous avons vu figurer aux ventes Choiseul et Conti. — 7,500 fr.

VENTE GELDERMEESTER, 1800. Une nymphe et un faune assis à l'ombre d'un chêne. 1,100 florins. — *La Charité romaine* (Lebrun dit l'avoir vendu 17,000 francs à M. Geldermeester). 3,100 florins.

VENTE VAN DER POT, 1808. La *Sainte Famille* de la galerie de Choiseul monta cette fois à 5,225 florins, c'est-à-dire à peu près au triple de la somme qu'on en avait donnée en 1772.

VENTE LAPEYRIÈRE, 1825. *L'Immaculée Conception*. La Vierge est vêtue de bleu et de blanc, et agenouillée sur les nues. — 3,350 francs.

Van der Werff a signé la plupart de ses tableaux comme suit :

Chr Vr Werff fec an 1721

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2.



École Hollandaise. *Histoire, Genre, Vignettes.*

ARNOLD HOUBRAKEN

NÉ EN 1660. — MORT EN 1719.



S'il n'avait pas écrit le *Grand Théâtre des Peintres néerlandais*, Arnold Houbraken ne figurerait peut-être point dans notre histoire, car il ne fut qu'un artiste de second ordre, même parmi ceux qui marquèrent la décadence de l'art dans les Pays-Bas. Mais il eût été sans doute malséant de refuser les honneurs d'une biographie à un peintre qui s'était fait un nom comme biographe. L'ouvrage de Karel Van Mander, mort en 1606, l'année même de la naissance de Rembrandt, s'arrêtait au seuil de ce dix-septième siècle, qui fut si glorieux pour la Hollande, et il finissait juste au moment où allaient paraître les artistes qui l'ont à jamais illustrée. Arnold Houbraken reprit et continua l'œuvre de Van Mander. Il eut donc à raconter la vie des plus fameux maîtres de son pays, et c'est à lui que nous devons le peu que l'on sait sur Rembrandt, Van der Helst, Ruisdael, Paul Potter, Wouwermans, Berghem, Karel Dujardin, Gérard Dow, Terburg, Metsu, Pierre de Hooch et les autres peintres du grand siècle. Mais, bien qu'il ait pu connaître personnellement, ou au moins par une tradition toute récente, la plupart de ceux que nous venons de nommer, son livre n'a pas, il s'en faut, l'intérêt, le charme, la couleur et l'intimité que l'on devait attendre d'un contemporain.

Houbraken, né à Dordrecht, en 1660, dans une famille aisée, avait reçu de l'éducation et avait eu plus de maîtres qu'il n'en fallait pour étudier la peinture. Il fut successivement l'élève de Guillaume Drillenburg, paysagiste habile, de Jacques Lavecq et de Samuel Van Hoogstraten. Ce dernier, qui avait appris son art, comme Lavecq, à l'école de Rembrandt, avait ensuite voyagé en Italie, séjourné à Vienne et modifié considérablement la manière de son maître. C'était, du reste, un littérateur distingué; il avait écrit un traité remarquable, *la Haute École de peinture*, et ses poésies étaient fort estimées. Nul doute qu'Arnold Houbraken, qui avait de l'étude, n'ait pris de son maître le goût d'écrire. Ce goût, d'ailleurs, se développe souvent chez les peintres, lorsqu'ils sont insuffisants à primer dans leur art, et assez lettrés pour s'en faire les historiens. Arnold, cependant, commença par la peinture, et il y obtint quelques succès. Il fit des portraits pour les principales familles de Dordrecht, et il réussit particulièrement dans un tableau qui représentait réunis tous les officiers de la Monnaie. Il s'essaya également aux compositions historiques et fut chargé de la décoration de quelques riches appartements de la ville; mais un amateur, Jonas Witzen, secrétaire de la ville d'Amsterdam, ayant goûté deux petits tableaux du jeune peintre, mit tout en œuvre pour l'attirer à Amsterdam. Houbraken, qui avait épousé la fille de Jacques Sasbout, lithotomiste renommé, et qui avait déjà une famille nombreuse, se laissa facilement persuader, et quitta Dordrecht pour aller se fixer à Amsterdam, où il espérait trouver plus de moyens d'élever ses enfants et de les établir.

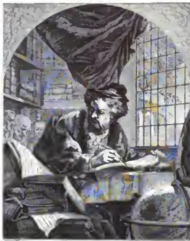
Ce changement de résidence lui fut avantageux. Arnold, qui n'était pas connu, s'employa à composer des vignettes pour les libraires et se fit dans ce genre une petite réputation. Un éditeur anglais, informé des talents de Houbraken, lui promit des sommes considérables s'il voulait venir en Angleterre, pour dessiner des suites de portraits d'après Van Dyck et autres. Le peintre se rendit à Londres en 1713, et il y passa neuf mois à faire des dessins dont chacun devait lui être payé cent florins, au dire de Walpole, *one hundred guilders*[1]. Mais l'éditeur fit banqueroute, et Houbraken dut offrir ses services à d'autres éditeurs. Ceux qui lui donnèrent du travail furent les sieurs Coke, Comyns et un homme bien connu, Swinny, qui avait été auparavant directeur d'un théâtre de Londres[2]. De retour en Hollande, Houbraken, qui n'avait point perdu courage, se remit à l'œuvre; mais, laissant là les vignettes, il composa des tableaux d'histoire dont les titres seuls nous sont connus et qui n'ont jamais été gravés. C'étaient le *Sacrifice d'Iphigénie*, la *Continence de Scipion*, l'*histoire d'Oreste et Pylade*. Ces tableaux, qui lui avaient été commandés par M. Van Itemskerk, de la Haye, furent vendus après la mort de cet amateur, et c'est alors sans doute que le *Sacrifice d'Iphigénie* fut apporté en France et passa dans le cabinet du comte de Vence, commandant à la Rochelle. Nous ignorons ce qu'est devenue cette peinture, et n'en ayant jamais vu qu'une seule de la main d'Arnold Houbraken, nous rapporterons sur ce point l'opinion de Descamps, qui l'apprécie en ces termes, dans un français qui lui est particulier : « Houbraken le père dessinait bien; ses compositions « sont d'un homme d'esprit, son pinceau est délicat; sa couleur un peu outrée, tantôt trop rouge et en « général peu vraie; ses draperies sont pliées avec noblesse. Peut-être une trop grande quantité d'étoffes « variées de tons empêche de trouver, dans quelques-uns de ses tableaux, le repos qu'on remarque « dans la plupart de ses ouvrages. Il était riche dans ses fonds : un bon goût d'architecture montre qu'il « savait les lois du costume dans cette partie, ainsi que dans les ajustements de ses figures.... »

L'unique tableau de Houbraken que nous ayons vu se trouve à Amsterdam, dans le musée Van der Hoop. Il est peint à peu près comme un Miéris, mais composé avec plus d'esprit et heureusement dessiné. Il représente un atelier de peintre. Une femme nue y pose devant l'artiste et livre ses charmes aux regards concupiscents d'un visiteur qui la dévore des yeux. Le biographe hollandais a beaucoup dessiné, mais il n'a peint qu'un assez petit nombre de tableaux, et il a laissé une quarantaine d'eaux-fortes qui nous donnent une idée de sa manière. Il en est de lui comme de beaucoup d'autres, et notamment de certains peintres français. Faibles praticiens, débiles coloristes, ils prennent leur revanche sur le cuivre. Houbraken gagne plutôt qu'il

[1] *Anecdotes of painting in England*, by Horace Walpole. New edition. London, 1849, tome III, page 971.

[2] Une note de Vertue nous apprend qu'Houbraken composa des dessins pour une Histoire de la Bible, sans doute publiée à Londres.

ne perd à être jugé d'après les suites de figures qu'il a gravées et qui se trouvent en belles épreuves au Cabinet des estampes de Paris. Toutes ces figures sont allégoriques et ont dû être dessinées pour orner quelque ouvrage iconographique ; il en est qui paraissent faites pour cette histoire de la Bible dont parle Vertue. Elles sont au nombre de trente-quatre. On y remarque la Justice, la Vérité, la Chasteté, la Foi, la Poésie, l'Etude, la Fidélité, l'Innocence... Les draperies en sont arrangées de convention, mais gravées librement. Quant aux nus, ils se ressentent de la lourdeur et de la froideur du peintre. Ses types de femmes sont ceux que Guillaume Miéris a si péniblement et si patiemment *ivoirés* dans ses petits tableaux. L'abondance du muscle, l'épaisseur des formes, les engorgements de la nature, les bourrelets de chair et ces



UN PHILOSOPHE ÉCRIVANT

fossettes qui rappellent les dépressions de la ouate sont rendus avec tout le naturalisme de l'école, mais avec un mélange inattendu de prétention au style. Contemporain de Lairesse, Arnold Houbraken appartient à cette pléiade d'artistes hollandais qui avaient perdu le charme de l'intimité et le sentiment naïf de la nature, sans acquérir pour cela ni l'élégance italienne ni la dignité du grand goût. Rien n'a moins réussi à la Hollande que ses tentatives pour s'approprier le style étranger et pour s'amender selon les conventions académiques des autres écoles, parce qu'en renonçant à ses qualités propres, elle n'a pris que les défauts d'autrui. Houbraken, toutefois, aurait pu, mieux qu'un autre, se défendre de cette tendance funeste, car il se rattachait par son maître, Samuel Hoogstraten, à la tradition de Rembrandt, et s'il y fût demeuré fidèle, il aurait mieux aimé s'inspirer directement de la nature que de la regarder à travers les lunettes du poncif. Ses arrangements, ses attitudes, ses draperies rappellent le maniérisme sans caractère de la décadence italienne, avec moins de grâce et un peu plus de pesanteur. Il n'y a guère que les fonds, dans ses

eaux-fortes, qui soient légers, spirituels, improvisés, et par cela même exempts de cette froideur qui s'attache aux figures, compliquées d'ailleurs d'intentions subtiles et souvent inintelligibles.

Le vrai titre de Houbraken à prendre rang dans l'*Histoire des Peintres*, c'est le livre qui, traduit et souvent travesti par Descamps, nous a ébauché la vie de tant de maîtres aimables et de quelques artistes immortels. *Ébauché*, disons-nous, car si nous jugeons, par exemple, de ses biographies par celle de Rembrandt, nous devons soupçonner Houbraken d'avoir commis beaucoup d'erreurs, et nous étonner que son livre n'ait pas plus de physionomie, alors que l'auteur pouvait se renseigner à la source et nous faire pénétrer, non-seulement dans l'atelier des peintres de son temps, mais dans les secrets de leur vie et de leur esprit. Élève d'un élève de Rembrandt, il aurait pu nous apprendre sur ce grand homme autre chose que les historiettes sans vraisemblance dont il a assaisonné son récit et qui, malgré les investigations et les progrès de la critique moderne, se répètent encore dans presque tous les livres (notamment dans le *Dictionnaire de biographie et d'histoire* de Desobry, publié en 1857). Il aurait dû surtout être mieux informé touchant la naissance de Rembrandt, sa famille, son double mariage, sa ruine et la saisie de ses meubles et immeubles, la vente désastreuse de ses dessins et de ses portefeuilles; il aurait dû savoir, enfin, que Rembrandt était mort, non pas en 1674, mais en 1669; et s'il a commis tant d'omissions graves et tant de méprises sur un homme qui avait jeté un si grand éclat, et dont l'histoire avait dû lui être racontée de première main par Hoogstraten, que doit-ce être pour les autres biographies?

Tel qu'il est, pourtant, le *Grand Théâtre des Peintres néerlandais*, enrichi de portraits pleins de vie et fort délicatement gravés, est encore un livre précieux, et l'on doit y rechercher particulièrement la belle eau-forte que l'auteur y a insérée, d'après un sublime dessin de Rembrandt : *les Pèlerins d'Emmaüs*. La mort de l'écrivain, arrivée le 14 octobre 1719, interrompit la publication de son livre, dont les deux premiers volumes seulement avaient paru. Proposée au célèbre greffier Fagel, qui la refusa poliment, la dédicace du *Grand Théâtre* fut offerte au sieur Van Schiulenburg, secrétaire des domaines de Guillaume III. Un exemplaire du premier volume, magnifiquement relié (*in best maroquin*, dit Van Gool), lui fut présenté par la femme de l'auteur, qui obtint à peine un remerciement. Le second tome fut dédié au sieur Pierre de la Court Van der Voort, qui répondit à la remise de son exemplaire par un honnête cadeau *à la veuve;* car Houbraken mourut au moment où ce volume était fini d'imprimer. Le troisième fut publié après sa mort, par les soins de son fils, qui avait gravé avec talent tous les portraits de l'ouvrage.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Arnold Houbraken a gravé, à notre connaissance, trente-neuf pièces, savoir :

1. *Les Disciples d'Emmaüs*, belle eau-forte, d'après un dessin de Rembrandt; elle est insérée dans le 1er volume du *Grand Théâtre*, à la page 258.

2. *Jupiter et Sémelé*, autre eau-forte d'après un bas-relief; elle est insérée à la page 176 du tome II.

3-4. *Heraclite* et *Democrite*, en bustes : ce sont les meilleures pièces du peintre-graveur, après celle que nous venons de mentionner. Houbraken y a supprimé les demi-teintes et il a employé le travail agréable d'un pointillé qui, çà et là, égratigne le cuivre et n'en est que plus vif.

5-38. Une suite de trente-trois figures allégoriques, d'un format oblong et presque uniforme.

39. Une eau-forte qui se trouve à la page 269 de la *Haute Ecole de peinture* de Samuel Hoogstraten.

Il n'existe aucun morceau de la main d'Arnold Houbraken au Musée du Louvre.

Les Musées de la Hollande ne sont pas riches non plus en tableaux de ce maître : on n'en trouve ni au Musée d'Amsterdam, ni à celui de la Haye; mais dans le Musée Van der Hoop, qui est aujourd'hui la propriété de la ville d'Amsterdam, par suite du don testamentaire de M. Van der Hoop, il existe un assez joli tableau de Houbraken: c'est l'*Atelier du peintre*.

Voici, pour les prix de ventes, ce que nous extrayons du *Trésor de la Curiosité* :

VENTE ALLARD DE LA COURT. 1766. — *Romulus et Remus*, couchés dans le milieu du tableau, sont découverts par un berger et une bergère; un autre enfant est à côté d'eux. Ce paysage est montagneux. Bois. Vingt-trois pouces sur dix-neuf. 220 florins.

VENTE NEYMAN 1776. — *Une petite Adoration des Bergers pendant la nuit, à la lueur d'une lanterne.* Dessin coloré et d'un bel effet. Quatre pouces sur quatre en ovale. 75 livres.

Un Philosophe entouré de livres, écrivant dans son cabinet. Dessin d'un effet piquant. Quatre pouces sur trois. 120 livres

IMP. [illegible] ET Cie RUE [illegible]



École Hollandaise. *Histoire en petit, Portraits.*

GUILLAUME MIÉRIS

NÉ EN 1662 — MORT EN 1747



Lorsque vieilli avant l'heure par les soirées bachiques qu'il avait passées au cabaret avec son ami Jean Steen, François Miéris disparut de ce monde qui lui avait montré tant d'indulgence pour ses débauches et tant d'admiration pour son talent ; il emporta du moins dans la tombe cette consolante pensée qu'il ne mourrait pas tout entier. Sans parler de son œuvre à lui, et il pouvait en être fier, il laissait dans sa petite maison de Leyde deux fils qui, quoique jeunes encore, étaient déjà d'habiles peintres, et que son cœur d'artiste et de père regardait comme les héritiers de son nom. Il les voyait aussi savants que lui, dans peu aussi célèbres. Ce fut sa dernière pensée ou plutôt son dernier rêve.

Jean, l'aîné des fils de Miéris, fut le moins fidèle à la tradition paternelle. Elevé par Lairesse, il avait appris à dessiner des figures sages, froides et sans accent, de fades allégories, d'ambitieuses compositions mythologiques; il faisait aussi de grands portraits historiés dans un sentiment solennel et faux. Aussi l'histoire l'a-t-elle à peu près oublié, et nous ferons comme l'histoire.

Quant à Guillaume Miéris, il n'avait guère à la mort de François, que dix-neuf ans, étant né à Leyde

en 1662. Il dut achever lui-même son éducation, soigneusement, tendrement commencée par son père. Il n'aspirait alors qu'à l'imiter, en se renfermant dans le cercle étroit de ces petits sujets de la vie de famille où la richesse des étoffes, les rideaux de soie, les meubles de velours, les lustres reluisants, les porcelaines du Japon, les ustensiles en cuivre poli, les cristaux, les fleurs, jouent un si grand rôle et se prêtent si bien aux caresses du pinceau. Il semble que l'honneur de son nom lui tint au cœur. Génie patient, d'ailleurs, esprit froid, avec le goût de la distinction et de la beauté, il avait tout ce qu'il faut pour réussir dans les tableaux de conversation. Profitant de l'exemple de son frère Jean, pour ne pas le suivre, il se garda prudemment d'aller se fourvoyer dans la peinture de style, et de toute son âme il se mit à continuer son père, espérant l'égaler.... mais il devait rester au-dessous.

Toutefois Guillaume Miéris voulut bientôt ajouter quelque chose à ce qui avait fait la gloire de son père. Le vieux Miéris, on le sait, n'avait eu d'autre ambition que de reproduire les scènes familières de la vie bourgeoise, l'intérieur des riches salons, l'intérieur des boutiques élégantes, ce qu'il pouvait observer tous les jours, à chaque pas, dans la réalité choisie. Il y avait eu l'occasion de rendre les costumes, les jupes de satin, les casaquins bordés de fourrures, les plumes, les bijoux, tout ce qui pare la beauté et prolonge le plaisir de la voir. Trois personnages faisaient les frais de sa mise en scène. Le premier était une jolie Hollandaise dans un négligé de toilette très-étudié; le second un gentilhomme souriant et amoureux; le troisième était quelquefois un petit page malin, quelquefois ce n'était qu'un épagneul caressant et soyeux, témoin muet de ce galant tête-à-tête. Après avoir fait le tour de ce petit monde hollandais, Guillaume Miéris s'y trouva sans doute un peu à l'étroit; il voulut l'agrandir. Il se mit à la fenêtre, jeta les yeux sur le paysage et pensa que la nature lui fournirait pour ses tableaux de conversation un encadrement aussi gracieux que les tentures de soie. Il y transporta donc ses modèles, et comme, en dépit de tout, l'influence de Gérard de Lairesse gagnait alors toute la peinture en Hollande, il imagina d'aborder les sujets *poétiques*. Voici donc que la jeune femme qu'il avait jusqu'alors représentée promenant ses doigts sur un clavecin ou occupée à quelque ouvrage de dentelle, auprès d'une table recouverte d'un riche tapis de Turquie, elle s'égarait maintenant dans la campagne avec un chapeau de paille orné d'une plume, une robe de satin lilas et des manches galamment entr'ouvertes pour laisser voir les plus jolis bras du monde et une chemise plissée, du plus fin tissu. Devenue bergère, notre héroïne a quitté ses mules, et pour la vraisemblance elle est venue s'asseoir *pieds nus* à l'ombre d'un chêne, dans un paysage éclatant de fraîcheur, à côté d'un berger bien tendre, bien élevé et bien mis. Étrange pastorale, direz-vous? Aussi n'y chercherons nous pas la saveur des réalités agrestes, mais peut-être sera-t-il amusant et curieux de rencontrer dans le domaine de la peinture une églogue aussi factice que les bergerades de M. de Fontenelle. Tout ici est alambiqué, précieux et faux. Ajouterons-nous que tout y est charmant? Ainsi le pensait un amateur fameux, le cardinal Fesch, autrefois possesseur du tableau que nous venons de décrire.

Vers la fin du dix-septième siècle, la mythologie, oubliée, reparut dans l'art et dans la poésie de la Hollande. Les nymphes de la fable antique vinrent se promener sur les gazons de Van de Velde et de Berghem. Le goût de la littérature profane avait gagné les Mécènes d'Utrecht, de La Haye et d'Amsterdam. Parmi eux, Guillaume Miéris comptait un protecteur chaleureux, un ami, M. Delacourt Van der Woort, riche amateur de tableaux, personnage lettré, qui aimait surtout les poëtes italiens. Pour lui être agréable, Guillaume alla chercher un sujet dans la *Jérusalem délivrée*. Il représenta Renaud endormi sur les genoux d'Armide entourée des grâces et des amours, parmi les fleurs d'un jardin enchanté. Sur le fond du paysage s'enlevaient en clair, par des tons d'un blanc rosé, les chairs peu vêtues du héros et de l'enchanteresse. Cette composition, à laquelle le vieux François Miéris n'eut jamais songé, fit grand bruit dans le monde des curieux. Le comte de Wukkerborth en voulut avoir une répétition, et sur la demande de l'envoyé Meinershagen, Guillaume Miéris dut en faire une troisième copie où, pour complaire à ce diplomate, il dut peindre Renaud et Armide sous les traits de l'envoyé et de sa femme.

De ce jour, Guillaume Miéris évoqua, pour les faire entrer dans ses précieux petits tableaux, toutes les grandes figures de la fable et de l'histoire : Diane chasseresse, Bacchus triomphant, Jupiter et Antiope,

Pâris et les trois déesses, les Sabines, Tarquin et Lucrèce, Cléopâtre... que sais-je? Toutes ces divinités, toutes ces héroïnes, pour lesquelles tant de peintres d'histoire avaient trouvé insuffisantes les proportions humaines, Miéris les faisait tenir sur des panneaux ou sur des planches de cuivre qui n'étaient guère plus grands que la main. Et il ne manquait jamais de choisir les situations où ses figures devaient être naturellement nues ou présenter du moins quelque nudité, car il fallait aussi qu'il eût un prétexte pour



LE VIEILLARD AMOUREUX.

montrer son habileté merveilleuse à peindre les étoffes, de sorte que c'était moitié nues, moitié vêtues, qu'il peignait ses figures. Les prenait-il dans l'histoire? il avait soin d'imaginer une scène d'amour, et donnait la préférence à toutes celles que l'on raconte dans les livres. Il prenait, par exemple, le sujet de *Tarquin et Lucrèce*, enchanté d'avoir à représenter la chaste romaine presque nue, renversée sur un lit de repos, couvert des plus riches draperies, se défendant contre la fureur de Tarquin qui, l'épée à la main, lui tient le bras droit et la menace. Le chien de Lucrèce aboie après Tarquin, rien de plus vraisemblable: mais ce qui ne l'est guère, c'est que ce chien fût un épagneul. Du reste, le tout s'enlève sur un fond

d'architecture orné de pilastres cannelés et d'un bas-relief qui représente l'enlèvement des Sabines : idée ingénieuse par laquelle le peintre a voulu sans doute exprimer qu'on ne trouve pas aisément toute une nation de Lucrèces; *son le Lucrezie rare a trovar*, dit la comédie italienne. En s'attachant à ces galantes compositions, Guillaume Miéris était de son temps, car de pareils tableaux, comme on le pense bien, étaient moins faits à l'intention de prêcher la morale, que pour montrer de belles épaules, un sein palpitant, des bras d'ivoire, des yeux humides et des lèvres provocantes. Ainsi le voulaient en ce temps là les amateurs, et c'était par complaisance pour eux que Guillaume Miéris, de sa touche la plus délicate, la plus moelleuse, la plus fondue, caressait les blanches carnations d'une Antiope émue sous les baisers du Dieu, ou le torse voluptueux de la chaste Diane, endormie sous les lauriers-roses.

Cet amour du nu, Miéris le poussa si loin qu'il l'alla chercher jusque dans la Bible. De son pinceau devenu païen, il peignit les *Filles de Loth*, *Betsabé* avec ses femmes, *Suzanne* surprise par les vieillards. La sévérité de la critique moderne trouverait sans doute beaucoup à redire dans les formes mesquines, souvent incorrectes, que Guillaume donnait à ses modèles; mais les juges de ce temps-là, j'entends les acheteurs, n'y regardaient pas de si près, et ce fini excessif qui nous fatigue aujourd'hui et que nous blâmons dans toute l'école de Gérard Dow, était précisément le côté par où il leur plaisait le plus. Le succès de l'heureux peintre alla donc grandissant chaque jour. Mais il faut dire que parmi les Hollandais qui faisaient profession d'aimer l'art, quelques-uns restaient encore fidèles au goût des scènes de la vie intime, et demandaient à Guillaume Miéris des intérieurs de famille comme ceux qui avaient illustré son père. Cette tradition était du reste continuée dans ce temps-là même par Slingelandt, Van Tol et les autres imitateurs de Gérard Dow, et l'invasion de la mythologie ne put faire oublier complètement ces naïfs tableaux.

Il faut croire que Guillaume Miéris voyait de sa demeure quelque maison élégante dont la façade pittoresque s'embellissait de fenêtres cintrées, encadrées de verdure, où parfois un tapis aux harmonieuses couleurs, un bouquet de jonquilles, un pied de tulipes venaient égayer les tons froids de la pierre. Cette fenêtre que Gérard Dow affectionnait aussi, elle a servi de cadre à la plupart des compositions familières de Guillaume. Tantôt il y fait sourire une blonde courtisane qui jette un regard au passant, tantôt il y fait paraître la jolie figure d'un enfant gravement occupé à souffler des bulles de savon. Quelquefois c'est un honnête bourgeois qui vient arroser les fleurs des jardins suspendus de sa Babylone, ou bien c'est l'artiste lui-même qui s'y montre, car ce cadre gracieux et complaisant se prête à toutes les fantaisies. Et quand Miéris renonce à cette facile ressource, il nous introduit dans des boutiques abondamment garnies de gibier, de volailles, de légumes, comme en peignait quelquefois Gabriel Metzu, dans des cuisines toutes reluisantes de la propreté hollandaise, comme les aimait Slingelandt. J'en pourrais citer pour exemple la *Boutique d'épicier* du musée de la Haye. Le vieux Miéris ne l'aurait pas désavouée, je crois, ni Gérard Dow, l'inventeur du genre. Là, tout est rendu avec un soin minutieux et puéril; on n'y voit que deux figures, un jeune garçon qui achète et une jeune épicière qui vend; mais ces figures n'y ont pas plus d'importance ni même autant que les denrées de toute espèce étalées dans la boutique, sur l'appui de la fenêtre et au dehors. La fenêtre est décorée à sa base d'un bas-relief représentant des amours qui jouent avec un oiseau. Ce bas-relief est en partie caché par un superbe tapis sur lequel, sans s'inquiéter de la vraisemblance, le peintre a mis une bourriche de fruits secs. De grands sacs de graines, de haricots, de pois, de tout ce qui se mesure au boisseau, sont exposés sur le pavé de la rue, avec un baquet et des bidons pleins d'olives, de sardines ou d'anchois. A la muraille est accroché un panier dont l'œil peut compter toutes les mailles. Un magnifique rideau de Damas à larges fleurs est relevé et suspendu à un anneau extérieur. Enfin, au haut de la niche, une cage d'oiseaux complète le luxe de cette riche devanture, sans parler des innombrables détails qu'on aperçoit dans l'intérieur de la boutique, et tout contre le bas-relief, un petit rat vient ronger les graines qui s'échappent par un trou du sac. Tout cela est rendu avec une patience et un fini qui tiennent du prodige, mais qui fatiguent le regard plus encore qu'ils ne l'intéressent. On souffre de la peine qu'a dû se donner le peintre pour nous faire si peu de plaisir.

A cette manière blaireautée, ivoirée, finie à l'excès, appartiennent les trois tableaux de Guillaume Miéris

que renferme le Musée du Louvre. Un appréciateur quelque peu sévère pour notre collection nationale, le docteur Wangen, homme d'esprit d'ailleurs et qu'il ne faut pas toujours prendre au sérieux, regardent les Miéris de notre musée comme de faibles échantillons du talent de ce maître. Ce sentiment n'est pas le nôtre. Inférieur sans doute aux œuvres de Miéris le père, le *Marchand de volailles*, les *Bulles de*



LE MARCHAND DE POISSONS

savon, la *Cuisinière* sont tout à fait dignes de Guillaume Miéris. Si ces tableaux sont d'un faire pénible et mesquin, c'est qu'après tout ce sont là les défauts du peintre; mais ses qualités y sont aussi sensibles que partout ailleurs. Au surplus, du temps même de l'artiste, on en jugeait ainsi, car le *Marchand de volailles* du Louvre faisait partie autrefois du cabinet du stathouder où il figurait comme pendant à la *Boutique d'épicier* du musée de La Haye[1]. Quant aux *Bulles de savon*, c'est un petit chef-d'œuvre

[1] Voyez *les principaux tableaux du Musée royal à La Haye* (par M. Van Steengracht Van Ost Kapelle), 182

de fini et même d'expression qu'il faut bien accepter, si l'on ne veut se résoudre à jeter au feu tous les Gérard Dow.

Guillaume Miéris s'était marié très-jeune; en 1689, il avait eu un fils qu'il voyait grandir dans son atelier, et il se promettait bien d'en faire le continuateur, l'héritier de la gloire des Miéris. Bien qu'il s'appelât François Miéris comme son grand-père, le fils de Guillaume n'apprit la peinture que pour l'abandonner bientôt. Après avoir fait quelques dessins à la pierre noire, quelques rares tableaux de genre, — notamment celui que possédait le duc de Choiseul, qui représentait un aveugle conduit par son chien à la porte d'un vestibule, ayant à côté de lui un petit garçon éclairé d'un coup de soleil[1]. — François Miéris le jeune se livra entièrement aux sciences et devint un érudit. A ce titre il échappe à la compétence de l'*Histoire des peintres.*

Pour en revenir à Guillaume Miéris, il était aussi réservé dans ses mœurs, aussi sobre, aussi rangé dans sa vie que son père l'avait été peu. Lié avec des personnages distingués, particulièrement avec M. Delacourt Van der Woort, de Leyde, il était devenu lui-même une sorte de bel esprit, et pour rien au monde il n'eut mis les pieds dans un cabaret. Je sais des amateurs qui ont attribué à cette vie exacte et réglée la froideur ordinaire des compositions de Miéris, et qui ont exprimé hardiment le regret qu'il n'eût pas un peu égayé sa vie pour donner plus d'animation à ses œuvres. Il est certain que ce sage maître est resté bien au dessous de son père pour l'esprit, le sentiment, la chaleur. Ses tableaux, toutefois, ont souvent consolé les possesseurs de galeries de n'avoir point des François Miéris.

Il est dans les tableaux de Guillaume un détail souvent reproduit et qui mérite qu'on en parle : c'est le bas-relief en grisaille qui décore la base de la croisée à laquelle Miéris plaçait si volontiers ses personnages. Ce bas-relief est copié d'après nature, et l'artiste a pu se copier lui-même, car Guillaume ne fut pas seulement un habile peintre, ce fut aussi un sculpteur distingué. Il apprit à modeler en terre et en cire, et ses sculptures valaient, dit-on, ses tableaux. Il exécuta pour son protecteur, M. Delacourt, quatre vases autour desquels se déroulaient des bas-reliefs représentant des Bacchanales. Ce n'étaient que guirlandes d'enfants rieurs, festons de fleurs et de feuillages, nymphes demi-nues fuyant les caresses des satyres en gaité. Au dire de Descamps qui les avait vus, ces motifs de sculpture étaient traités avec beaucoup de grâce, de morbidesse et de goût; les figures n'y manquaient pas d'élégance, et chaque détail y était touché avec esprit. Ces précieux vases qui, en 1764, ornaient encore le cabinet de M. Delacourt, se retrouvèrent au commencement de ce siècle dans la riche collection de M. Meerman et figurèrent à sa vente.

Ainsi doué d'un double talent, choyé par tous les amateurs de Hollande, admiré même par les étrangers, attentif à la distribution de son temps, dont il n'était pas avare mais qu'il faisait payer cher, Guillaume Miéris devait acquérir une fortune, et il paraît en effet qu'il devint riche. Les biographes hollandais assurent qu'il amassa de grands biens. Malheureusement à l'heure où le bien-être s'installait dans la maison de ce peintre laborieux, la vieillesse y entrait aussi. Guillaume put cependant tenir le pinceau jusqu'à son dernier jour. Il mourut à quatre-vingt-cinq ans, le 24 janvier 1747.

Déjà, en racontant la vie du premier et du plus célèbre des Miéris, nous avons dû nous expliquer sur ce qu'on appelle ou plutôt sur ce que l'on doit appeler *le fini* en peinture. Même chez ce peintre qui, dans son genre, est de premier ordre, nous avons dû blâmer l'excès du fondu, l'usage immodéré du blaireau, la manière enfin que Gérard Dow poussa jusqu'à ses dernières limites, et qui consistait à retrancher du maniement de la brosse ces accents librement donnés, ces touches vives qui, si elles ne sont pas hardies, doivent le paraître, ces rehauts intelligents qui accusent les méplats, corrigent la rondeur et la froideur dans laquelle tombent inévitablement les peintures où la touche ne se voit point, impriment en un mot le caractère aux objets, le relief aux surfaces, la vie aux figures. Toutes les fois qu'un tableau est fait pour amuser un quart d'heure, non pas la curiosité de notre esprit, mais la curiosité de notre œil, il importe que l'artiste mette dans son œuvre cette qualité essentielle, *la touche*. Que seraient, je le demande, un

[1] Voyez le catalogue des tableaux du duc de Choiseul, 1772. Le tableau, dont nous parlons, fut vendu 610 fr

Intérieur de cuisine ou une *Boutique d'épicier*, si ces tableaux n'étaient pas touchés avec goût? Là où toute pensée est absente, ne faut-il pas au moins que nous puissions nous attacher au mérite de l'exécution, à l'habileté manuelle, qui du reste relève bien de l'esprit, car nous disons à tout moment : *une touche spirituelle?* — ne faut-il pas que la fermeté des empâtements, la grâce, la coquetterie du procédé viennent suppléer l'intérêt qui manque à la représentation d'objets inertes, de la nature morte, de l'insensible et



LE MARCHAND DE GIBIER.

inintelligente matière? Voilà pourquoi c'est dans le pays où la peinture de genre a triomphé, que la touche a été le plus en honneur. C'est donc une faute et une faute grave que de supprimer la touche ou du moins de la rendre invisible dans les petits tableaux de conversation, tels que ceux d'un Gérard Dow, d'un Slingelandt, d'un Miéris, et si Gérard Terburg et Gabriel Metsu sont supérieurs à tous leurs rivaux et occupent la première place, c'est justement à raison de ces délicatesses du faire, de ces accents de la touche, qui se retrouvent encore, quoique moins apparents, chez le vieux François Miéris, mais qui ont complètement

disparu chez Guillaume. Celui-ci, disons-le en finissant, est la dernière personnification notable de l'école qu'avait créée Gérard Dow. Égaré dans les afféteries du dix-huitième siècle, l'art hollandais commence à perdre de vue son premier maître, qui fut la nature. Il pâlit déjà, il diminue, il descend; il ne se relèvera plus.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Guillaume Miéris, dont Bartsch ne parle point dans son *Peintre graveur*, a cependant gravé quelques pièces à l'eau forte. On n'en trouve la description nulle part, mais Josi, dans les *Imitations de dessins* de Ploos van Amstel, dit qu'une de ces estampes, le *Centaure*, est fort rare.

Beaucoup plus nombreux que ceux de François Miéris le vieux, les tableaux de Guillaume sont répandus dans tous les cabinets publics ou privés de l'Europe, et souvent le fils y figure sous le nom du père.

MUSÉE DU LOUVRE. — Trois Guillaume Miéris, les *Bulles de savon*, tableau attribué d'abord à François Miéris, le *Marchand de gibier* et la *Cuisinière*.

Les musées de Hollande renferment quelques tableaux de ce maître et, dans le nombre, d'excellents.

AU MUSÉE DE LA HAYE se trouve le fameux tableau de la *Boutique d'épicier*, dont nous avons parlé. Il faisait partie du cabinet du stathouder, et pendant au *Marchand de volaille* qui est au Louvre.

Nous trouverions encore des Guillaume Miéris dans les musées de l'Europe, au Belvédère à Vienne, à la Pinacothèque de Munich, à la Galerie de Dresde, au Musée de Berlin; mais il serait trop long de les énumérer et de les décrire.

On en compte trois chez la REINE D'ANGLETERRE : *la Boutique du fruitier*, un *Intérieur* et la *Famille hollandaise*.

Il y en a un, *le Musicien*, dans la GALERIE BRIDGEWATER; un, *le Chat*, dans la COLLECTION ROBERT PEEL; quatre, *le Page et la Cassette*, et deux pendants, dans la COLLECTION THOMAS HOPE.

Lebrun dit que les plus beaux tableaux de Guillaume Miéris se vendent de 4 à 5,000 livres. Voici les prix que nous relevons dans les catalogues des ventes les plus célèbres.

VENTE WASSENAAR OBDAM, 1750. *Un homme et une femme* vendant du poisson et autres denrées, à une fenêtre, 1,125 liv. Le pendant, *Boutique de fruitier* avec deux figures, 1,225 livres.

VENTE CAUWERWEN, 1765. — *Betsabée avec ses femmes*, auprès d'une fontaine, signé et daté de 1708, 400 florins, 900 francs. C'est probablement celui qui est maintenant chez M. Thomas Hope.

VENTE BRAAMCAMP, 1771. — Un *Officier* dans le costume des gardes bourgeoises d'Amsterdam, assis à table, un verre de vin à la main, 510 florins, 1,130 francs.

VENTE DU DUC DE CHOISEUL, 1772. — *Un Matelot* chargé d'une hotte remplie de poissons. Deux petits garçons lui achètent des crevettes. Les trois figures se détachent sur un fond de ciel, 2,800 livres.

VENTE PRINCE DE CONTI, 1777. — Le tableau que nous venons de décrire ne fut vendu que 1,800 livres. — *Timon d'Athènes*, amoureux des nymphes de Diane. Ce tableau provenait de la collection Du Barri, d'où il était sorti en 1774 pour le prix de 761 livres. Il fut vendu ici 1,031 liv. — *Un Homme* à mi-corps tenant un rouleau de dessins, et son pendant (un *Matelot* en gaîté portant un chapeau à plumes), 400 livres. — *Une Femme* à mi-corps tenant une orange, 425 livres. — *Un Homme* à mi-corps tenant un verre, et son pendant par Mathon (une *Femme* tenant aussi un verre), 600 livres. (Sur bois, cintrés du haut.)

VENTE RANDON DE BOISSET, 1777. — *Une Femme malade* appuyée sur un oreiller; un médecin l'observe et une femme âgée la regarde avec attention, 6,000 livres.

L'Enlèvement des Sabines. Ce tableau richement composé (sur bois, hauteur 14 pouces, largeur 19 pouces), 2,400 liv.

VENTE DE CALONNE, 1788. — *La Mort de Cléopâtre*. Elle est représentée penchée sur un tapis de Turquie et expirant dans les bras d'une de ses femmes, 600 francs.

VENTE CHOISEUL-PRASLIN, 1793. — *L'Officier* de la vente Braamcamp. Il ne fut vendu cette fois que 751 francs.

VENTE DOUSSER NIJMAN, 1797 (à Amsterdam). — *Intérieur de cuisine*. Une jeune servante bat des œufs à côté d'une table sur laquelle brillent divers ustensiles. Une autre s'approche d'elle avec un panier de pommes, 503 flor. (1,125 fr.)

VENTE TOLOZAN, 1801. — *Une Femme malade* appuyée sur un oreiller, etc. C'est le même tableau qui était à la vente Randon de Boisset. Il ne monta cette fois qu'à 3,000 francs. Plus tard il reparut à la vente de Preuil (1811) et fut adjugé 6,000 francs.

VENTE SEBASTIEN, 1809. — *Le Jugement de Salomon*. Composition de dix-neuf figures. Elle est datée de 1709, 2,500 francs. — Le même tableau reparut en 1823 à la vente Fonthill et y fut adjugé à 6,125 francs.

VENTE ROBIT, 1810. — Nous y retrouvons le tableau de l'*Officier*. Il monta ici à 1,005 francs. En 1817 il s'éleva au prix de 2,501 francs, à la vente Lapeyrière.

VENTE CLOS, 1812. — *Tarquin et Lucrèce*. Elle est renversée sur un lit de repos; presque nue, etc. C'est le tableau dont nous avons parlé dans la biographie. Il fut vendu 1,045 fr.

VENTE CARDINAL FESCH, 1845. — *Scène pastorale*. C'est le tableau dont nous avons parlé plus haut dans le cours de la monographie. Il est décrit tout au long dans le catalogue de M. George. Il fut vendu 375 scudi (2,215 francs environ).

VENTE THEVENIN, 1851. — *Le Jugement de Pâris*, 6,800 francs.

Sa signature ne nous est pas connue et son monogramme même manque aux dictionnaires de Brulliot et Siret.

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2



École Hollandaise. *Scènes rustiques.*

CORNEILLE DUSART

NÉ EN 1665. — MORT EN 1704.



Élève d'Adrien Van Ostade, Corneille Dusart fut aussi l'imitateur d'Isaac. Il mit les paysages de l'un dans les figures de l'autre et fit entrer de la sorte le génie des deux frères dans un seul et même genre de composition. Toutefois il y ajouta de son crû une certaine pointe de franche gaîté qui le fait reconnaître sans peine et nous empêche de confondre ses *Fêtes rustiques* avec celles du bon Ostade. Celui qui ne saurait rien des chefs-d'œuvre du maître regarderait peut-être comme des chefs-d'œuvre les tableaux du disciple. On ne peut même nier que Corneille Dusart n'ait plus de noblesse qu'Ostade dans ses figures et dans ses pensées, si toutefois ce mot *noblesse* n'est pas ici trop déplacé. Mais quand on rapproche le copiste de l'original, on est forcé de convenir que la force native de celui-ci est bien préférable au talent acquis de celui-là et à son habileté d'emprunt. C'est la destinée commune à tous les imitateurs d'exagérer les qualités de leur modèle jusqu'au point de les convertir en défauts, ou bien de corriger ses défauts jusqu'à leur ôter ce caractère, cet accent individuel, cette physionomie qui en faisaient des qualités. Il faut donc mettre Corneille Dusart sur la même ligne que Corneille Béga, c'est-à-dire un peu au-dessous du primitif Adrien Van Ostade.

Harlem fut la patrie de Dusart, qui y naquit en 1665. Il apporta en naissant les facultés qui firent de lui un artiste et l'humeur enjouée qui décida du caractère de ses œuvres. Tout ce qui frappait ses regards, dans l'intérieur de la maison, dans la rue, au marché, à la porte du cabaret, à la fête du village voisin, se gravait si vivement dans son esprit qu'il en conservait le souvenir présent et vivant jusqu'à ce qu'il eût rapidement dessiné la conversation de buveurs qu'il avait observée, la querelle qui l'avait ému, la danse de villageois qui l'avait amusé un instant. L'observation et la mémoire des formes, des physionomies et des gestes étaient donc ses qualités dominantes. A l'exemple de son maître Adrien Van Ostade, il les appliqua de préférence à la peinture des mœurs populaires et particulièrement des mœurs rustiques. Son bonheur était de suivre les paysans à la guinguette, d'y entrer avec eux et d'épier leur contenance, la bonhomie de leurs moindres mouvements, la grimace de leur sourire. Pris sur le fait, sans s'en douter et par conséquent dans toute la simplicité de leur attitude ou de leur allure, les paysans des environs de Harlem se retrouvaient le lendemain sur la toile du peintre avec ce cachet que la nature donne et que rien ne saurait remplacer : « Par cette vérité, dit Descamps, il sut rendre ses tableaux plaisants et agréables. C'était un prodige pour la mémoire : une figure originale qui le frappait dans quelque fête était rendue longtemps après dans son tableau comme s'il en avait fait la copie sur-le-champ, d'après nature. »

Corneille Dusart avait un caractère doux et gai. Il est vrai de dire que la plupart des artistes, même ceux qu'un maître domine, ne peuvent se dépouiller tout à fait de leur tempérament et contemplent dans la nature précisément ce qu'ils ont au fond du cœur. Ce qui attirait Dusart au cabaret ou à la kermesse, c'était la jovialité des villageois qu'il y voyait danser et boire, mais non le désir de boire ou de danser comme eux. Personnellement, Corneille Dusart était un homme d'une complexion délicate qui n'aimait guère les festins qu'en peinture et ne ressemblait point sous ce rapport à son compatriote Jean Steen, lequel se montrait aussi adonné à l'ivrognerie qu'il fut habile à peindre les ivrognes. On peut juger du reste, au portrait qu'en ont esquissé les biographes hollandais et après eux Descamps, que Dusart était un vrai citoyen de Harlem. En effet les habitants de cette ville sont plus débiles que ceux des autres contrées de la Hollande. Ils ont une constitution faible et le teint fort pâle. On ne leur voit point, comme par exemple aux bourgeois de Leyde, leurs voisins, des yeux bruns, des cheveux noirs et l'apparence d'un tempérament robuste; mais leur caractère n'en est pas moins gai pour cela, et d'ordinaire ils se livrent avec excès au plaisir et à leurs diverses passions, dont la plus vive a trait à la culture des fleurs. L'eau-de-vie de genièvre est leur liqueur favorite, et ils y ajoutent un usage immodéré du thé et du café, ce qui sans doute contribue à la faiblesse de leurs organes. Sur ce point, Corneille Dusart faisait exception, car Houbraken nous apprend qu'il était sobre et ne paraissait dans les compagnies que lorsqu'on y parlait d'art, de tableaux, de dessins ou d'estampes. Lui-même il avait formé une collection rare de ces objets, et il paraît qu'il inspira le même goût à un ami qui ne le quittait point, Adam Dingemans, lequel possédait également de riches portefeuilles de gravures et de dessins de maîtres.

Il est presque aussi rare de rencontrer un tableau de Corneille Dusart où ne se trouve point un violon, que de voir un Philippe Wouwermans sans aucun cheval. Le ménétrier est un de ses héros les plus assidus, par cela même que la fête rustique est son sujet de prédilection. Ses bons villageois, moins trapus et moins lourds que ceux d'Ostade, dansent d'un air plus déluré et font des grâces avec une certaine intention de malice. C'est ce qui a fait dire à Descamps et à d'autres que Dusart était plus spirituel que son maître. Le fait est que ses magot sont quelque chose de plus civilisé, partant, moins de caractère et, pour ainsi parler, moins de race. Mais quelle franche gaîté! quel entrain! Ses foires — il en a gravé de sa main — sont admirables par le mouvement des figures et par un certain fouillis pittoresque qu'on ne retrouve point dans la précision un peu sèche de Callot. Ici l'on se gaudit, l'on chante et l'on danse tumultueusement. Des acrobates élèvent sur un tréteau leurs pyramides humaines; un charlatan crie à tue-tête son élixir; l'éternel violon grince pour tout le monde et semble égayer les animaux eux-mêmes; les chiens sont en liesse, les cochons font entendre un voluptueux grognement, et les poules échappées du sérail courent après leur sultan, qui agite fièrement sa crête écarlate. Quelquefois les figures de Dusart rappellent le paysan grivois et caustique de Jean Steen : par exemple quand il représente deux vieux paillards qui content fleurettes à une chaste Suzanne du Waterland, l'un tenant

amoureusement son chapeau à la main, l'autre portant une plume à son feutre comme le coq du village. Mais le plus souvent il procède de Van Ostade et parfois des deux frères ensemble. Ainsi, en examinant sans être



SOUS LA TREILLE.

prévenu les deux compositions qui ont pour titre : *the Jocound peasants* et *the Cottagers*, si admirablement gravés par Woollett[1], on pourrait croire qu'on a devant les yeux deux tableaux d'Isaac Ostade, tant il y a du

[1] WILLIAM WOOLLETT.

Il est rare que les graveurs aient une biographie. Leur existence se passe ordinairement régulière, unie et silencieuse, et la nature même de leur profession exige autant de patience qu'elle en suppose. Je dis de leur profession, c'est leur art qu'il faut

sentiment de cet excellent maître dans la rusticité des chaumières et dans le pittoresque arrangement de cette jolie treille qui ombrage les buveurs attablés, et dont la vigueur fait si bien fuir les plans éloignés et les petites figures du fond. C'est une composition dans le goût des deux Ostade que ce tableau charmant dont nous avons

dire, car dans le travail du graveur, il y a de l'art toujours, même quand il semble n'y avoir que du métier. Le maniement de l'échoppe, la marche du burin, l'allure de la pointe sèche intéressent l'art non moins que le calcul délicat des minutes qu'il faut donner à la morsure de l'eau forte ou du degré de chaleur que demande le vernis. William Woollett qui connut et employa si bien tous les procédés de la gravure, fut artiste même dans les détails les plus matériels de la pratique, et il mérite d'autant plus les honneurs d'une notice particulière qu'il fut un des rares graveurs qui exécutèrent des planches d'après leurs propres dessins, c'est-à-dire d'après leur propre invention.

L'Angleterre, qui a produit les plus fameux graveurs en manière noire et les chefs-d'œuvre de ce genre, a eu beaucoup moins de succès dans la gravure au burin. Sous ce rapport ses artistes ont été dépassés par ceux de la France, de l'Allemagne et des Pays-Bas. Cependant il faut reconnaître que dans la gravure de paysage, William Woollett rivalise avec Lebas, Vivarès, Balechou et les plus grands maîtres de toutes les écoles. On ne sait rien de Woollett, sinon qu'il naquit à Maidstone dans le comté de Kent, en 1735, et mourut en 1785. Horace Walpole avait déjà publié son *Catalogue des graveurs anglais qui ont travaillé en Angleterre*. Il n'y fait aucune mention de Woollett, sans doute parce qu'il s'était imposé la loi de ne parler que des morts. Nous ne pouvons que le regretter.

C'est donc dans l'œuvre considérable de Woollett qu'il faut étudier son talent, qui est pour nous toute sa vie. Il eut pour maître John Tuiney, de qui nous avons différentes pièces d'après Hogarth. Mais il ne dut la perfection de son art qu'à son génie. Il s'adonna principalement à la gravure du paysage, et c'est là qu'il se fit un nom, car ses estampes d'après les peintres d'histoire, notamment celle de *Diane et Actéon*, d'après Philippe Lauri, sont assez faibles, le travail en est lourd, les plans de la chair dans les figures nues sont trop froidement suivis, et pour avoir trop scrupuleusement observé le principe qu'il faut *envelopper les formes*, Woollett est tombé dans un défaut dont les maîtres s'étaient habilement défendus. Cette affectation d'envelopper les formes, c'est-à-dire de faire suivre à la taille la direction des muscles, fait que la figure a l'air d'être prise dans un filet. Toutefois, Woollett a su parfaitement modeler et faire vivre une tête; et il lui est arrivé d'exécuter un chef-d'œuvre dans son *Portrait de Rubens* d'après Van Dyck. Le grand peintre est représenté déjà vieux et un peu courbé par les années. La physionomie est encore vive, mais moins fière. La tête est rendue par des travaux serrés qui en expriment les plans, la morbidesse, et rappellent la qualité même des touches de Van Dyck.

Quand il n'eut pas à traiter des figures nues, Woollett réussit à merveille, et l'on cite comme ses chefs-d'œuvre deux scènes historiques, la *Mort du général Wolf* et le *Combat de la Hogue*, où tout en effet paraît si bien touché qu'on ne peut rien souhaiter de mieux. L'expression des figures y est fort bien sentie; les accessoires, tels que les armes, les broderies, les aiguillettes, les plumes, ont tout le relief et tout l'agrément qu'il convient de leur accorder sans nuire aux parties plus essentielles. Quant à l'agitation de l'eau, elle est rendue avec tant de bonheur, que M. Levesque a pu dire, en faisant allusion à cette estampe: « Ses eaux sont gravées dans la manière dont Balechou avait donné le modèle, et que Woollett a perfectionnée. » Les premières épreuves fort recherchées de ces deux pièces capitales, sont avant le nom des auteurs à la pointe. On en connaît même quelques-unes avant les travaux terminés. Il me souvient qu'étudiant la gravure dans l'atelier de MM. Calamatta et Mercier, je voyais souvent venir en visiteur chez mes illustres maîtres, d'autres grands artistes et particulièrement des graveurs tels que M. Henriquel Dupont. Un jour qu'on vint à parler de ces deux gravures de la *Mort du général Wolf* et du *Combat de la Hogue* dont il y avait là de belles épreuves, M. Henriquel Dupont en fit ressortir les mérites avec beaucoup d'esprit, de compétence et un rare bonheur d'expression. M'étant aventuré alors à dire avec la folie d'un écolier, qu'il n'était pas surprenant que Woollett eût employé dans la représentation d'un combat des tailles aussi *militairement* alignées, il me fut adressé pour toute réponse un de ces regards terribles qu'il n'est plus possible d'oublier.

Mais hâtons-nous d'en venir au paysage. C'est là que notre graveur excelle; c'est là qu'il triomphe, soit qu'il grave un paysage héroïque de Claude Lorrain, soit qu'il reproduise les pittoresques chaumières de Corneille Dusart. En parcourant, en 1851, cette exposition temporaire de chefs-d'œuvre empruntés à toutes les galeries de l'Angleterre qui se fait à Londres chaque année sous le nom de *British institution*, nous fûmes arrêté invinciblement devant un célèbre tableau du Claude qu'on appelle le Château enchanté, *the enchanted Castle*. Vingt fois nous l'avions vu dans l'admirable estampe de Woollett préparée par Vivares, mais jamais nous n'eussions pu croire à une pareille fidélité d'interprétation. La vue d'un tableau est ordinairement défavorable à la gravure qui le reproduit. Ce fut ici le contraire. Mais quelle toile merveilleuse et véritablement *enchantée!* A l'extrémité d'une forêt, sur une langue de terre qui s'avance dans l'Océan, est bâti un palais mystérieux qui n'a aucune ouverture du côté de la terre. A la place des fenêtres sont des niches et des statues séparées par des pilastres corinthiens. Sur une terrasse environnée de balustres s'élèvent plusieurs tourelles inexplicables, qu'on prendrait pour les observatoires de la fée qui habite ce château italien, mêlé de constructions du moyen âge. Les flots de la mer viennent battre les pieds du palais féerique. A l'ombre des grands arbres du premier plan, une femme, assise sur le gazon et tristement accoudée, semble prêter l'oreille au mugissement

une si jolie eau-forte de la main du peintre. Devant une maisonnette agreste où grimpe une vigne, un joueur de vielle — la vielle cette fois remplace le violon — s'est arrêté pour donner une représentation à son bénéfice. Il est accompagné de toute sa troupe, qui se compose d'un enfant et d'un chien. L'enfant est à cheval sur un grand sabre et porte un bonnet à poils qui sans doute appartint jadis au joueur de vielle quand il servit dans les hulans. Le chien est richement costumé; il a une belle fraise au cou, et on le prendrait pour un grand pensionnaire de Hollande, si l'on ne voyait sortir sa queue sous le dernier bouton de son justaucorps.



FÊTE RUSTIQUE.

Les gamins du hameau rassemblés autour, paraissent si charmés que le spectateur le plus grave s'oublie volontiers quelques instants à considérer aussi ce naïf tableau, comme le docte Bayle s'oubliait à regarder

des vagues qui viennent se briser sur la grève. Eh bien, celui qui a vu la noble estampe de Woollett en a reçu presque la même impression que s'il avait vu le tableau sublime du Claude, avec ses flots d'argent aux reflets verts, et son incommensurable horizon.

Pour traduire le côté rustique des paysages de Dusart, Woollett emploie des procédés rugueux, des tailles brutes où se distinguent pourtant une certaine régularité cachée, des travaux mâles et soutenus. La vigueur du ton est un des caractères de sa gravure, qui est toujours très-chargée, très-couverte, et ne laisse voir que très-peu de blanc pur. Aussi ne peut-on pas le

les marionnettes, se passionnant tantôt pour le commissaire, tantôt pour le chat. Un rayon de soleil vient jaunir les murs de la chaumière et y dessiner les ombres mobiles des feuilles de vigne. Rien ne manque à cette pittoresque habitation pour inspirer le désir d'y passer la vie champêtre, ni les arbres du verger, ni le pot de grès où viendront nicher les moineaux, ni la cage aux poules, ni le colombier ménagé dans les toitures.

On peut dire que si Corneille Dusart a été moins profond que Van Ostade, il a étendu davantage le cercle de ses observations, il a vu et connu plus de choses. Il a peint avec succès des chimistes dans leur laboratoire,

louer d'avoir produit beaucoup d'effet avec peu de moyens; car son travail est des plus compliqués, et son effet laborieusement obtenu. Mais de cette grande vigueur des teintes locales et des ombres, il tire un avantage précieux : c'est la faculté de varier ses tons. L'énergie du noir dans la gravure, qui ne dispose après tout que du noir et du blanc, est comme une octave de plus ajoutée au clavier de l'artiste. Woollett l'a compris, et de l'extrême blanc à l'extrême noir, il a trouvé toutes les transitions, toutes les nuances imaginables.

Mais la variété des tons n'est pas son unique ressource. Il a su particulièrement varier ses travaux, et c'est ainsi qu'il a eu le rare talent de faire reconnaître les divers arbres, les diverses plantes de ses paysages. Rien n'est plus charmant à voir et plus original que les vues et paysages de la composition de Woollett. Les jardins, les maisons de plaisance, les parcs des plus riches seigneurs de l'Angleterre, exercent son burin et lui fournissent l'occasion de montrer cet art merveilleux qu'il possède mieux que personne d'exprimer les diverses natures d'arbres, l'allure de leurs branches, le caractère de leur écorce, l'accent particulier de leur feuillage, aigu, arrondi, dentelé, redressé ou tombant. Par exemple, la *Vue du jardin de Carltonhouse*, dans *Pall Mall*, et celle du *Jardin d'Hamilton*, que Woollett grava d'après son dessin, présentent toutes les différentes espèces d'arbres et d'arbustes, parfaitement spécifiées. On y distingue l'acacia, le chêne, le tilleul, l'if, le buis, le marronnier, le cèdre du Liban, et les variétés du pin, particulièrement celle qui porte, je crois, le nom de lord Weymouth. Ce n'est pas tout : il fallait enlever les uns sur les autres les massifs de verdure, ce qui est toujours fort difficile ; Woollett y est parvenu par son habileté à multiplier les nuances, et surtout par la propreté de ses travaux. En revanche, leur irrégularité dans le rendu des troncs noueux, rudes, écorchés çà et là, et accidentés de taches blanches et de mousses brunes, est si admirable qu'elle est devenue classique et sert aujourd'hui de modèle dans les ateliers de graveur.

Ajoutons qu'il y a dans les planches de Woollett une physionomie anglaise, un intérêt historique qui en doublent le charme et le prix. Les six *Vues de la terre du duc d'Argyle, à Whiton* ; et celles de la *Maison de plaisance de sir Francis Daskwood*, à West-Wycomb, dans le comté de Bucks, sont autant de pages d'histoire ou plutôt de tableaux de mœurs. On entre dans ces beaux parcs, on y est, on s'y promène avec les dames, on mène la vie de château. Les jardins sont vastes, peignés, propres, rafraîchis par des pièces d'eau, coupés de ponts rustiques. Ici on passe le cylindre sur le sable de l'avenue ; là, des ladies élégantes s'amusent à vérifier la portée d'une longue-vue. Plus loin, ces mêmes dames, costumées à la Watteau et dont quelques-unes portent des paniers, s'arrêtent au bord du canal pour jeter des gâteaux à un bataillon de cygnes, et paraissent attendre que le baronnet qu'on aperçoit dans l'allée voisine ait fini sa conversation avec l'ami qui l'accompagne. Rien ne manque à ces demeures enchantées : le goût du gothique s'y trouve mêlé à l'architecture païenne, on y trouve des tours féodales à créneaux et meurtrières ; on y voit aussi des palais Renaissance, ou les premiers étages son taillés dans l'ordre toscan ; des temples antiques ; quelquefois une construction romaine qu'on prendrait pour le toit de Virgile ou la maison d'Horace, se mire dans une pièce d'eau qui baigne des îlots ombrages et mystérieux, où les dames iront prendre le frais et causer des nouvelles de la cour. Enfin, ces princières résidences renferment tout ce qu'on admirait alors dans nos jardins de Versailles, des grottes et des voûtes de rocailles, des statues de Neptune, des cascades, des cabinets de verdure, des gazons soigneusement tondus, des cadrans solaires, des termes, des vases de fleurs. Là, les moutons ne sont pas relégués à l'étable : ils viennent familièrement brouter l'herbe sous les croisées du maître, à deux pas de ses orangers en fleurs. L'œuvre de Woollett est considérable et le nombre de ses planches est surprenant si l'on songe qu'elles sont presque toutes in-folio, et qu'il les a toujours gravées au burin et entièrement couvertes. Parmi ses pièces les plus estimées, il faut compter ses *Chasses au chien d'arrêt et au chien courant* d'après Strubbs, et aussi les deux paysages qu'il grava d'après les tableaux qui, en 1760, remportèrent les premier et second prix fondés par la société d'encouragement de Londres. L'un de ces paysages qui représentent de riches vues d'Angleterre, contient sur le devant trois figures de peintres qui sont les frères Smith.

Levesque a très-sagement apprécié ce graveur, quand il fait l'éloge de la manière dont il gravait les eaux, et qu'il ajoute : « Ses roches son traitées on ne peut mieux ; son feuillé, ses troncs d'arbres sont très-pittoresques. Il se servait d'une forte échoppe pour graver les arbres, les terrasses et tout ce qui demande un travail brut. On peut trouver que dans ces objets ses tailles sont trop larges et trop nourries pour s'accorder avec le travail des figures dont ses paysages sont accompagnés. Ce défaut a été outré par ses imitateurs [1]. » Levesque ajoute qu'il ne faut pas adopter sans réflexion la manœuvre de cet artiste. Cela prouve que Woollett est resté un maître original, tout en étant un maître classique. (Ch. Bl.)

[1] Voyez le *Dictionnaire encyclopédique*, article *Gravures*.

et les Hollandais estiment particulièrement ses *Fleurs*. Le chirurgien de campagne cumulant ses fonctions avec des habitudes de sorcellerie, tour à tour arracheur de dents et diseur de bonne aventure, la coupeuse d'ongles, le cordonnier de village mesurant du doigt et caressant de l'œil le bas de jambe de sa pratique, ont



LA DANSE DU CHIEN.

exercé le pinceau de Dusart et sa pointe de graveur. Comme peintre, c'est-à-dire par les qualités de l'exécution, il a quelquefois égalé son maître, et l'on peut à cet égard s'appuyer sur l'opinion de Lebrun, qui s'exprime ainsi : « Les tableaux de Corneille Dusart ont souvent perdu leur nom pour prendre celui d'Ostade, dont les ouvrages étaient d'un prix plus considérable. Il faut être juste, j'en ai vu un qui ne différait en rien de ceux de son maître; mais il s'est fait une manière à lui plus pratique et dont je fais moins de cas que de la première. »

On sait fort peu de chose touchant la personne de ce peintre aimable, qui fut aussi un charmant graveur, un amateur des plus éclairés et qui, par amour pour l'art et les artistes, maria sa sœur au paysagiste Jean Van der Meer. La mort de Dusart fut singulière, et heureuse puisqu'elle fut subite. Un jour qu'Adam Dingemans venait de quitter Dusart depuis une demi-heure, il eut envie de le revoir. Il entre, le voit couché, l'appelle et le trouve mort dans son lit. Dingemans ne put survivre à la surprise et à la violence de sa douleur; il mourut le jour même 6 octobre 1704. Les deux amis furent enterrés ensemble dans la même église.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Corneille Dusart a gravé à l'eau-forte, d'une pointe nette et pleine d'esprit, seize morceaux dont Bartsch a donné la description detaillée dans le 5e volume du *Peintre graveur*. En voici l'indication sommaire :

1. *Les Crieurs*. Un paysan, la bouche toute grande ouverte, tient un verre de la main droite et de l'autre une cruche, etc. A droite, on lit : *Cor. du Sart. f.* 1685.

2. *L'Homme faisant la figue*. Buste d'homme couvert d'un chapeau rond. Près de sa main sont marquées les lettres *c. d. s. f.* et au bas est écrit : *quem meminisse juvat* Ovale. Très-rare.

3. *Les deux Chanteurs*. L'un tient de la main droite un papier dans lequel il lit une chanson ; l'autre l'accompagne tenant de la main droite une pipe. Sur la cloison, à gauche, on lit : *Cor. du Sart. f.* 1685. Cette planche est carrée dans les premiers états; on lui a donné depuis la forme ovale.

4. *Répétition du n° 3*. Le même sujet mieux gravé et avec plus de soin. Les mots *Corn. du Sart. fe.* 1685, sont marqués d'une pointe très-fine sur le tranchant de la table, et la planche est plus grande.

5. *Le Buveur gai*. Un paysan chante tenant sa pipe d'une main, son verre de l'autre. Il est assis près d'un tonneau au-dessus duquel on distingue dans une ombre portée les mots : *Corn du Sart* 1685. Très-rare.

6. *Les deux Chanteuses*. Pendant du n° 4. Deux vieilles dont l'une tient un pot et un verre, l'autre serre contre son sein un énorme pot qu'elle tient de ses deux mains. Les mots *Corn du Sart* sont marqués sur une chaise à bras.

7. *Le couple ivre*. Un paysan et sa femme marchant ensemble ivres l'un et l'autre. Ils se dirigent vers la droite. Au bas de la gauche : *Corn. du Sart f.* 1685.

8. *Le Violon debout*. Un homme joue du violon, accompagné d'un garçon qui bat du tambour. Cinq paysans boivent et chantent. Au bas de la gauche *Cor. du Sart f.* 1685. Ce morceau est gravé d'une pointe rapide et spirituelle.

9. *Le Baiser*. Un vieux paysan donne un baiser à une vieille et passe son bras droit autour de son cou. Au bas est écrit *Corn. du Sart f.* 1685.

10. *Le Cocu*. Le pendant du précédent. Une jeune paysanne sort accompagnée de son amant, en disant un adieu affecté à son mari qui leur serre la main à l'un et à l'autre. Au bas est écrit : *Corn. du Sart f.* 1685.

11. *Le Chien dansant*. Un vieillard fait danser un chien devant une maison. A la porte se tient une paysanne avec son enfant; à droite, un jeune garçon monté sur un cheval de bois ; *Corn. du Sart*, 1685.

12. *La Ventouse*. Une femme assise tend son pied droit auquel une vieille applique une ventouse. Derrière la vieille un gros homme aiguise un instrument de chirurgie. Au bas de la gauche : *Corn. du Sart fe et inv.* 1695. Dans la marge du bas : *Kopster*, deux distiques hollandais et l'adresse *J. Gole exc.*

13. *Le Chirurgien de Village*. Un paysan exprime la douleur que lui fait un chirurgien en lui sondant le bras. Une femme le plaint. Au bas de la gauche : *Corn. du Sart. fec. et inv.* 1695. Dans la marge : *Heelmeester*, deux distiques hollandais et l'adresse de Gole.

14. *Le Cordonnier renommé*. Il est assis à gauche. Près de lui une paysanne se fait essayer un soulier. Au bas est écrit : *Corn. du Sart fecit et invent*. Dans la marge du bas : *de Vermaarde Schoenmaker. — J. Gole exc*... les premières épreuves sont avant l'adresse de *Gole*.

15. *Le Violon assis*. Un homme joue du violon assis sur une chaise; plusieurs figures sont groupées auprès d'une cheminée. Les mots : *Corn. du Sart. f.* 1685 sont tracés sur une feuille de papier accrochée à la cheminée. Les premières épreuves à l'eau-forte pure sont très-rares. Les secondes portent une teinte obtenue avec le *berceau*.

16. *La Fête de Village*. Ce morceau est le plus considérable de l'œuvre. Il représente une large rue remplie de bateleurs et de peuple. Sous un banc est écrit, au bas de la gauche : *Corn. du Sart. fe.* 1685.

Outre ces pièces fort recherchées, Dusart a gravé, en manière noire, des morceaux très-finis. Bartsch en a décrit vingt-cinq, parmi lesquels on remarque *les Sept*, sujet satyrique en caricature, le *Patriote dans sa joie*, pièce gravée à l'occasion de la prise de Namur par Guillaume III, en 1695 ; l'*Artificier*, la *Suite de douze mois*... etc.

Le Louvre ne possède aucun tableau de Dusart, et cela est vraiment regrettable. Ils sont du reste assez rares dans les musées de l'Europe. Voici les prix de vente :

Vente Randon de Boisset. *Une Tabagie*. Trois hommes dont deux tiennent leur pipe, le troisième un verre : 601 liv.

Vente prince de Conti, 1777. La vue d'un village et de plusieurs paysans qui chargent un chariot de légumes, peint sur bois : 1,161 liv.

Vente Gros, 1778. Un repas de paysans sous un berceau de vigne : 1,300 liv.

Vente de Cossé, 1778. L'intérieur d'une chaumière; trois hommes et une femme sont à table. Bois, petit tableau, 79 liv.

Vente Nogaret, 1780. Le repas de paysans, provenant de la vente Gros, 1,600 liv.

Vente citoyen Robit, 1801. L'intérieur d'un ménage hollandais, où l'on voit une famille qui se dispose à prendre un repas frugal preparé sur un tabouret. La femme assise, le mari, debout, coupe du pain : 1,580 fr.

Vente Van der Pot, Rotterdam, 1808. Un marché de poisson de mer, richement orné de figures : 1,665 florins.

Vente Smeth Van Alphen, 1810. Deux fêtes de village, l'une à 660 florins, l'autre à 760.

Nous donnons ci-dessous le monogramme de C. Dusart et la copie de l'inscription qu'on lit sur la plupart de ses eaux-fortes.

Crn duSart fe. 1685 C. d. S. f

Impr. Bénard et Comp., rue Damiette, 2.



École Hollandaise. *Histoire. Portraits.*

PHILIPPE VAN DYCK

NÉ EN 1680 — MORT EN 1752



« Né à Amsterdam en 1680, Philippe Van Dyck doit être considéré comme un peintre du dix-huitième siècle, de cette époque où les arts, devenus pour ainsi dire populaires dans les classes aisées, commençaient à porter le caractère de ces mœurs mondaines et de ces sociétés frivoles dont ils étaient alors l'amusement. Une recherche puérile d'intentions fines, une grâce étudiée, une fatigante surcharge de petits moyens, ont imprimé, surtout en France, à la plupart des productions de cette époque, le sceau du mauvais goût inhérent à tout état de mœurs où le jugement des choses sérieuses, comme le vrai et le beau, tombe entre les mains d'une multitude façonnée aux petites conventions d'une nature factice. Si la simplicité hollandaise ne paraît pas avoir cédé à cette contagion, rien cependant ne témoigne de ses efforts pour y résister. La gloire de l'école tombe vers cette époque, et Philippe Van Dyck est regardé comme le dernier de ceux qui l'ont honorée par leurs talents. Le surnom de petit Van Dyck, par lequel on crut devoir distinguer Philippe du maître célèbre

dont il portait le nom, sans avoir, à ce qu'il paraît, appartenu à sa famille, n'est pas moins un titre d'honneur qu'une marque d'infériorité; car on peut se contenter d'une place après Van Dyck, et c'est beaucoup que d'en être assez près pour avoir fait songer à la nécessité d'une distinction [1]. »

Cette page de M. Guizot est déjà sans doute une excellente appréciation de Philippe Van Dyck et de l'école en décadence qu'il représenta; nous dirons seulement, à l'inverse du grave écrivain que nous venons de citer, que le surnom de petit Van Dyck donné à Philippe est beaucoup plus une marque d'infériorité qu'un titre d'honneur. Personne assurément n'a pu croire à la nécessité d'une distinction entre ces deux peintres qui n'ont entre eux aucun rapport, et dont l'un est souvent si près de la perfection quand l'autre en est toujours si loin. A plus forte raison ne peut-on souscrire à cet emphatique éloge de Descamps: « Philippe Van Dyck, si digne du nom qu'il portait, est encore aujourd'hui regretté de la Hollande, qui le considère *comme le dernier de ses plus grands peintres*. »

Élève d'Arnould de Boonen, le petit Van Dyck ne voulut quitter son maître que lorsqu'il jugea n'avoir plus rien à apprendre de lui. Aussi était-il encore à l'école quand déjà ses petits ouvrages précieusement finis trouvaient des acheteurs empressés. Au commencement du dix-neuvième siècle, et même dès la fin du siècle précédent, la peinture hollandaise s'était mise à la recherche du style, et, sous l'influence de Gérard de Lairesse, avait abandonné son principe, qui était la pure observation de la nature, pour se livrer à la poursuite d'un idéal de beauté qu'elle ne pouvait atteindre. Les curieux eux-mêmes encourageaient de préférence les imitateurs de Van der Werff et voulaient que l'on respectât dorénavant ces convenances académiques dont leurs pères s'étaient si bien passé. Le naïf Ostade, le simple Wynants, le fantastique Rembrandt avaient beaucoup perdu de leur prestige, et l'école de Hollande en était venue à ce point qu'elle exigeait non-seulement des formes choisies dans les figures historiques, mais du style jusque dans le paysage, de sorte, que perdant ses qualités originales pour en chercher qui étaient hors de sa portée, la peinture hollandaise ne produisait que des ouvrages bâtards. Ce qu'on voyait fleurir dans ce temps-là, c'étaient des paysagistes décorateurs, tels que Jean Van Huysum et Isaac Moucheron; des peintres d'histoire, tels que Limborgh, Verkolie et Philippe Van Dyck.

Celui-ci s'était marié à Amsterdam, au sortir de chez Boonen; mais, craignant de ne pas briller suffisamment dans une ville remplie alors de peintres en renom, il alla s'établir à Middlebourg, en l'année 1710. Là, il se fit connaître de quelques amateurs distingués et fort riches, entre autres l'amiral Ockkerse et le bourgmestre Kouwerven, qui le chargèrent de leur composer des collections de tableaux flamands et hollandais. Philippe Van Dyck se mit donc en route pour leur compte, et sa double qualité de collectionneur et de peintre lui ouvrit la porte de tous les cabinets de Flandre, du Brabant et des autres provinces des Pays-Bas. Retenu quelque temps dans les villes qu'il visitait, il eut le loisir d'y peindre un certain nombre de ces tableaux de chevalet que l'on trouvait jolis parce qu'ils étaient proprement peints et finement soignés, de façon que durant son voyage, ou plutôt ses voyages, car il en fit plusieurs, il vendit presque autant de ses propres tableaux qu'il en acheta de ceux des autres. Comme il était à la Haye, il apprit la mort de ses protecteurs, et, se croyant plus libre, il résolut de fixer sa demeure dans cette capitale dont le séjour lui plaisait et où il espérait s'enrichir. Il fut chargé, en effet, de former des galeries de tableaux aux amateurs les plus opulents: MM. Fagel et Van Schuylenburg, le comte de Wassenaer et le prince Guillaume de Hesse. Ce dernier personnage présenta lui-même Philippe Van Dyck au prince d'Orange, stathouder de la Frise, qui se fit peindre avec sa mère et sa sœur dans un même tableau, qu'il offrit en présent au prince de Hesse.

Employé tour à tour comme connaisseur et comme peintre, le petit Van Dyck décora pour M. Van Schuylenburg, un plafond où il représenta le sujet d'Iphigénie enlevée au ciel, donnant à chacune de ses figures la ressemblance d'un des membres de la famille Schuylenburg. Il fut amené ensuite à Cassel par le prince de Hesse pour y faire, sur une seule toile, tous les portraits des parents de ce prince, et il en fut

[1] Guizot. *Études sur les beaux arts*, page 397. Paris. Didier. 1852.

généreusement récompensé et par des sommes d'argent considérables et par le diplôme de premier peintre de la maison de Hesse, car, comme le dit le bon La Fontaine :

Tout petit prince a des ambassadeurs ;
Tout marquis veut avoir des pages.



ABRAHAM RENVOYANT AGAR

Dans le tableau où figurait la famille réunie du prince de Hesse, Philippe Van Dyck eut la permission de se représenter lui-même, tenant à la main le portrait en petit du stathouder de Frise, portrait qu'il avait répété plusieurs fois et d'après lequel furent gravées les médailles frappées à l'occasion du mariage du prince d'Orange. Le prince de Hesse ayant ensuite commandé deux tableaux à *son premier peintre*, celui-ci, qui avait le choix des sujets, peignit deux conversations dans le genre noble et agréable, dit le bon

Descamps. Dans l'une, on voit un homme qui présente des sucreries à une jeune dame, auprès d'une table à laquelle sont assis plusieurs convives; l'autre est un *Concert*. « Les figures, ajoute le biographe, sont toutes jolies, habillées suivant la mode du temps et d'un beau fini. Ces tableaux ayant été peints à la Haye, ainsi que les nombreux portraits du stathouder, Philippe Van Dyck devint le peintre le plus en vogue de son pays et de son temps. Sa manière délicate, précieuse, ivoirée, rappelant assez bien celle du chevalier Van der Werff, cette manière dépourvue d'accent et de saveur, dont nous pouvons si bien juger d'après ses deux tableaux d'*Agar* et *Abraham* qui sont au Louvre, était grandement estimée des amateurs hollandais. A mesure qu'il arrivait des Indes un armateur chargé de trésors, on lui désignait le petit Van Dyck comme un des artistes les plus habiles à le peindre et comme le connaisseur le plus capable de lui fournir un cabinet de tableaux. M. Dissoehk, M. Sichtermans, de Groningue, et le baron d'Imhof, gouverneur général des Indes, mirent en œuvre le talent de Van Dyck et lui donnèrent ainsi tous les moyens honorables de faire sa fortune. Enfin, les états de Hollande lui firent l'honneur de lui commander un nouveau portrait du prince d'Orange, portrait qui dut être placé dans une salle des états, dite salle de la Trève. Ainsi honoré et enrichi au delà de son talent véritable, Philippe Van Dyck mena une existence des plus heureuses. La dignité de ses mœurs le fit nommer deux fois diacre de l'Église réformée. Il mourut le 3 février 1752, âge de soixante-douze ans, emportant la réputation d'avoir été le dernier peintre de son pays, et l'on peut dire en effet qu'il ferma l'ère de décadence de la peinture hollandaise, considérée dans son originalité nationale.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Musée du Louvre. — *Sara présentant Agar à Abraham.* Agar, entièrement nue, un genou appuyé sur un tabouret, est placée devant le lit sur lequel Abraham repose. Celui-ci, le corps à moitié soulevé, la contemple avec admiration et met une main sur son épaule. Ce tableau faisait partie de la collection de Louis XVI; il est gravé par Jean Massard.

Abraham renvoyant Agar et son fils Ismaël. — Abraham renvoie Agar de sa tente. Placé derrière elle, il a sa main gauche posée sur son épaule, et de la droite il semble lui indiquer le chemin qu'elle doit suivre. Agar tient par la main son fils Ismaël tourné vers le jeune Isaac, qui se réfugie auprès de Sara, sa mère, à moitié cachée par un piédestal. Fond de paysage. — Signé : P. V. Dyck.

Musée Royal de Belgique. — Portrait d'une dame vêtue de bleu. Gravé par Charles Porporati, collection de Louis XVI.

La note du Musée dit que ce tableau et le précédent furent commandés à l'artiste par les états-généraux de Hollande, en 1715, pour être offerts au comte de Morville, ambassadeur de France.

Le Musée du Louvre a possédé pendant quelque temps trois autres tableaux de Philippe Van Dyck : une *Judith* dont M. Guizot a parlé dans ses notices du Musée Laurent, une *Femme à sa toilette* et une *Dame qui joue de la guitare*; ces trois tableaux ont été repris en 1815 et rendus au musée de la Haye.

Musée de la Haye. On y compte quatre tableaux du maître : *Une dame pinçant de la guitare*, *Une dame devant sa toilette*, *Judith avec la tête d'Holopherne*, *Un homme taillant une plume*.

Vente Perregaux. — La *Servante amoureuse*. Nous sommes chez un rôtisseur (dit le catalogue), où la servante tient un coq par les pattes, un garçon arrête sa broche au moment où il allait y mettre une volaille. Bois cintré, 27 centimètres sur 19. 2,400 fr. Hondel.

P. V. Dyk.



École Hollandaise. *Fleurs.*

JEAN VAN HUYSUM

NÉ EN 1682. — MORT EN 1749.



Entre un vase de fleurs de Van Huysum et un bouquet de Baptiste, il y a toute la différence du génie batave au génie français. Oui, quelque étrange que cela paraisse, il est facile d'apercevoir par ce coin gracieux le caractère propre à chacune des deux écoles, et l'on peut saisir les nuances qui les séparent dans la seule manière dont leurs peintres ont traité les fleurs. Plusieurs fois nous avons eu occasion de le remarquer, l'art français n'a regardé la nature que comme un personnage secondaire, bien inférieur à l'homme et entièrement soumis à sa grandeur. Le paysage ne fut longtemps pour nos maîtres que l'encadrement d'une scène historique ou le jardin des héros et des philosophes. Les sujets qu'on appelle de *nature morte* occupèrent rarement leurs pinceaux, et les fleurs, aux yeux même de ceux qui en firent l'objet d'une étude spéciale et leur œuvre de choix, ne furent que le motif d'une décoration légère et brillante, à jeter sur les panneaux des somptueuses demeures. La plupart de nos peintres n'y virent même qu'un prétexte pour exercer l'habileté de la main par des touches

libres, et la justesse de l'œil par la recherche des tons les plus fins. Les Hollandais, au contraire, ont toujours donné à la nature la première place dans leur amour aussi bien que dans leurs tableaux. Tant qu'ils suivirent leur propre impulsion, je veux dire les conseils de leur tempérament et de leur climat, tout leur fut matière à chef-d'œuvre. Il leur parut que c'était bien assez de peindre les bords d'un ruisseau, de rendre une muraille pittoresque et verdoyante, d'exprimer la grâce d'une fleur, son élégance joyeuse ou austère, son caractère triomphant ou mélancolique, ses nuances légères, ses doux reflets. Le Gaulois peint les fleurs afin de réjouir l'œil de l'artiste par le rapprochement imprévu de toutes les couleurs que fait vivre le soleil. Le Hollandais s'adresse à l'amateur des jardins et se propose de réveiller en lui les sensations qu'éprouve son âme à la vue des fleurs dont il sait l'histoire, la famille, les variétés et les parfums; il veut donner sur sa toile des siècles de durée à la fraîcheur de cette rose odorante qui ne dure qu'un jour. Baptiste n'arrange un bouquet de fleurs que comme un moyen d'arriver à quelque effet merveilleux; Van Huysum prend les fleurs pour le but même de sa peinture.

Le pays du monde où l'on aime le plus les fleurs fut précisément la patrie de Van Huysum. Il naquit à Amsterdam en 1682; il était le fils aîné et il fut l'élève de Juste Van Huysum, peintre de fleurs, qui avait fait de sa maison une sorte de manufacture où l'on trouvait tout ce qui peut contribuer à la décoration des appartements et des jardins. A la tête de cette espèce d'entreprise, Juste Van Huysum avait placé son fils Jean et, sous la discipline de leur aîné, travaillaient ses autres enfants, auxquels il avait également appris la peinture; mais bientôt les pures occupations du métier fatiguèrent Jean Van Huysum, qui se sentait fait pour atteindre aux délicatesses de l'art. Les ouvrages d'Abraham Mignon, de Verelst et de David de Heem furent l'objet de ses études les plus attentives, et ces maîtres lui enseignèrent à voir la nature, livre charmant et lumineux, mais dans lequel rarement on sait lire du premier coup. Cette imitation fut très-heureuse pour lui, parce qu'étant destiné à surpasser des peintres qui jusqu'alors avaient paru inimitables, il découvrit en eux les défauts qu'il importait de fuir; défauts légers en apparence, mais qui devaient offusquer un homme dont le rêve était la perfection même. La nature observée de près, avec passion, et dans ses plus belles espèces, acheva le talent de Van Huysum. Voyant se dérouler tout un monde dans la seule étude des fleurs, il explora jusqu'aux plus petits recoins de son domaine : oiseaux, papillons, guêpes, mouches à miel; il n'oublia, pour ainsi parler, aucun des satellites de la fleur. Il s'exerça aussi de bonne heure à imiter les consoles de marbre qui servaient de support à ses corbeilles, les vases en terre cuite où devaient tremper ses bouquets, et les bas-reliefs qui rehaussaient les fleurs de ces vases, et les mascarons et les chimères qui en formaient les anses. Il s'arma ainsi de toutes pièces pour aller à la conquête des roses.

Les Hollandais poussent à l'extrême le goût des collections. Ce goût est ce qu'ils appellent dans leur langue *liefhebbery*, mot qu'on ne saurait traduire en français que par celui de *curiosité*. Les uns font des cabinets de coquillages, les autres collectionnent des médailles; tel marchand de fromages aura une bibliothèque de raretés ou fera des folies pour des porcelaines de la Chine ou du Japon. Mais, à vrai dire, la plus grande *curiosité* des Hollandais est celle de la peinture et des fleurs. On juge par là si Van Huysum, déjà parvenu à éclipser Abraham Mignon, dut avoir du succès parmi ses compatriotes. Par un seul tableau il flattait leur double passion pour les fleurs et pour la peinture. Toutefois, un des premiers à rechercher ses ouvrages et à vanter son talent, ce fut l'envoyé de France, le comte de Morville, qui lui commanda quatre tableaux, deux pour le duc d'Orléans et deux pour lui-même. Cette haute protection mit Van Huysum en vogue, attira sur lui l'attention des grands personnages étrangers, et dès lors, dit Descamps, on paya chacun de ses tableaux jusqu'à 1,200 florins de Hollande. Sa réputation s'étant ainsi répandue bien vite au dehors, tous les princes d'Allemagne, tous les souverains de l'Europe furent jaloux de posséder des *fleurs* de la main d'un peintre qui avait pour atelier les jardins des plus riches fleuristes d'Amsterdam et de Harlem; le roi de Pologne, le roi de Prusse, l'électeur de Saxe, le prince de Hesse, lui en demandèrent qui furent payés des prix considérables, et un homme qui était alors en Europe presque autant qu'un souverain, sir Robert Walpole, fit venir quatre tableaux de Van Huysum pour en orner son palais de Houghton-Hall dans le Norfolk : de là le goût passionné des Anglais pour ce peintre d'ailleurs si charmant, car il est permis de penser qu'à cette époque l'initiative d'un

grand seigneur, en fait de peinture, pouvait plus pour la renommée d'un artiste étranger que son génie même[1].

Il faut le dire cependant, l'admiration soutenue de tous les connaisseurs de l'Europe ne saurait être un signe trompeur, à supposer même que l'imitation et la mode y fussent pour quelque chose. Une pareille unanimité de suffrages ne fut jamais la récompense de la médiocrité. Van Huysum était vraiment arrivé, dans la représentation des fleurs, aussi près qu'il est possible de la perfection, et c'est de lui qu'on peut dire sans



LE PETIT PONT.

exagération ce que d'Argenville dit de Baptiste : « Il ne manquait à ses belles fleurs que le parfum qu'elles semblaient exhaler. »

L'arrangement, le dessin, la perspective, le clair-obscur, la touche, Van Huysum étudia avec ardeur ou

[1] Ces tableaux étaient du plus beau fini, *most highly finish'd*, dit Horace Walpole, dans la description qu'il fit, en 1752, des tableaux de son pere. Il ne mentionne du reste, dans cet ouvrage, que deux bouquets de Van Huysum, et à ce sujet il nous apprend que le frère du peintre (Jacques) vécut chez lord Orford (c'était le titre de Robert Walpole), et qu'il peignit des frises à Hougthon-Hall. *His brother lived with lord Orford, and painted most of the pictures in the attic story here.* Œdes Walpolianæ, or a description of the collection of pictures at Houghton-Hall in Norfolk, the seat of the right honorable sir Robert Walpole, earl of Orford. London 1752.

devina par intuition ces divers éléments de sa gloire. Peut-être fut-il moins habile, moins *peintre* que Baptiste, dans l'art de disposer son bouquet. Préoccupé de l'ensemble, et considérant les fleurs plutôt comme un objet de décor, l'académicien français sut faire à propos les petits sacrifices qui devaient donner du relief et de l'unité à son tableau. Van Huysum interrompit souvent par certains menus détails la masse de sa composition; pour la rendre plus légère, il se plut à la couper au moyen de petites branches fines et capricieuses, dont la ténuité élégante ravit sans doute le botaniste qui reconnaît et nomme avec joie le myosotis, le fuchsia ou la raiponce bleue; mais ces délicats accessoires nuisirent parfois à la franchise de l'effet général et furent par là remarqués des artistes, qui dans un brin de muguet voient surtout une grappe de petits points clairs, et pour qui une anémone est un ton plutôt qu'une fleur.

Sans tomber dans la fadeur d'une symétrie visible, il importe que le peintre donne à sa corbeille un arrangement qu'il aura bien soin de cacher. La jeune fille qui est revenue du jardin en rapportant des fleurs plein son grand chapeau de paille, s'est hâtée de plonger ses tiges dans un vase d'eau, et de sa main naïve, sans y penser, sans le savoir, elle a laissé à son bouquet une ravissante tournure, un charme inexprimable, inattendu. Tel sera le tableau de l'artiste : ce que trouve d'instinct une enfant ingénue à qui la grâce est naturelle, le peintre doit y arriver par une secrète combinaison. En quoi elle consiste, il est malaisé de le dire. On peut affirmer cependant que les parties correspondantes doivent être inégales, que si le bouquet n'a pas bonne allure à se porter d'un seul côté du vase, il ne faut pas non plus le diviser symétriquement et offrir à l'œil une disposition trop méthodique. Une touffe d'oreilles-d'ours peut balancer une pivoine; la rose de Provins peut faire le pendant d'un pavot double épanoui, parce que d'ailleurs l'éclat du ton grandit une fleur et en rehausse l'importance; une marguerite est plus grande en apparence qu'une cinéraire de même grandeur. Ingénieux aperçus, beaux préceptes que nous fournit la peinture, car c'est Van Huysum qui parle, et nous ne faisons que traduire ici imparfaitement ce que nous enseigne l'admirable tableau qui est sous nos yeux. C'est le maître qui nous apprend combien la perspective et le dessin sont nécessaires au peintre de fleurs, et que rien n'est plus difficile à dessiner, par exemple, qu'une feuille en raccourci ou une fleur recoquillée sur elle-même ; c'est lui qui nous montre quel art, quel soin il faut apporter à poser ces jolis modèles de manière que, de face ou de profil, inclinés ou fuyants, ils conservent toujours leur caractère et la forme qu'on leur connaît. Mal présentée, une fleur ronde peut paraître carrée ou triangulaire; vue d'un certain côté, une impériale qui pyramide peut sembler ronde.

Un des hommes qui ont le mieux écrit sur la peinture et le plus sensément, sir Josué Reynolds, a dit au sujet de Rubens que ses tableaux étaient des *bouquets de couleurs*. Ce mot est comme un trait de lumière dans la question qui touche aux peintres de fleurs. Il est évident que la nature fournit à ceux-là le ton propre de chacun des éléments, j'allais dire de chacun des personnages de leur tableau. Le peintre n'a donc qu'à composer son clair-obscur avec les couleurs locales, et, sans avoir besoin d'inventer l'harmonie de son œuvre, il lui suffit de la trouver. Qu'on nous pardonne ce rapprochement : de même que Philippe Wouvermans se sert de la robe variée de ses chevaux, de l'alezan, de l'isabelle, du bai clair, du bai brun, du gris pommelé, du noir et du blanc, pour développer la gamme de son clair-obscur, de même Van Huysum prenant ses fleurs, en un sens, pour autant de tons et de demi-tons tout formés sur la palette de Dieu, n'a plus qu'à les disposer à souhait pour en composer ce bouquet de couleurs dont parle Reynolds, et peut ainsi, en dégradant jusqu'au fond au moyen des fleurs en demi-teinte et des modèles foncés comme l'iris, le bluet, la scabieuse (en groupant vers le centre ses fleurs les plus claires), rencontrer, je ne dis pas seulement le relief optique, mais la poésie même dans la seule fidélité de l'imitation.

« L'artiste qui veut parvenir à un certain degré de talent dans cette partie de l'art, dit Millin, doit passer la plus grande partie de sa vie à s'occuper de ses modèles ; il doit posséder un jardin pour les cultiver lui-même, afin qu'il puisse se procurer les plus belles de chaque saison de l'année pour en faire un choix et avoir en travaillant la nature sous les yeux. Pour avoir du succès dans la peinture des fleurs, il faut de certaines dispositions naturelles qui ne sont pas le partage de tous les artistes; il y a même des qualités morales qui paraissent favoriser ceux des artistes de ce genre qui les ont possédées. Au coup d'œil juste qui les rend dessinateurs

précis et bons coloristes, à la patience infatigable pour les détails, à la propreté dans le travail qui conduit à



ROSES, OREILLES-D'OURS, ANÉMONES, PAVOTS, SOUCIS D'AFRIQUE.

la perfection, ces artistes joignent ordinairement une douceur de caractère, une sérénité d'âme et une égalité

d'humeur, propres à rendre la précision toujours la même, la couleur toujours pure, la touche également sûre et légère[1]. »

Qui ne croirait que ce portrait du peintre de fleurs est précisément celui de Van Huysum? qui supposerait que l'auteur de ces doux chefs-d'œuvre, que le compagnon assidu des jacinthes, des tulipes et des roses, vécut d'une vie agitée et sombre?... Il est pourtant vrai qu'au milieu de ses triomphes, Van Huysum connut le poison de la jalousie. Il avait épousé une femme qui n'était ni jeune, ni jolie, ni désirable; mais un jour les railleries d'un de ces sots qui éprouvent un plaisir imbécile à troubler le bonheur d'autrui, lui causèrent un profond chagrin. Il eut même par accès des égarements d'esprit. Un jour, dans un moment d'irritation, il injuria le maître de la maison qu'il habitait et il en fut expulsé. A ces violences succédait une longue mélancolie. Pour comble de malheur, le fils qu'il avait eu de cette femme soupçonnée tomba dans la débauche, au point que Van Huysum, le voyant incorrigible, dut le faire embarquer pour les Indes. Il arriva cependant, par une exception des plus rares, que sa peinture ne se ressentit point de ces tourments de la vie intérieure. Son humeur était triste et noire; ses tableaux étaient toujours riants et clairs. Quand il travaillait, personne n'était admis dans son atelier, pas même ses frères, comme s'il eût voulu, dit son biographe Descamps, d'après Van Gool, dérober à tous les regards sa manière de purifier les couleurs et de les employer. Mais peut-être faut-il penser que le recueillement était nécessaire à cette âme troublée; que Van Huysum, pour peindre ses fleurs, avait besoin de solitude et de silence, comme Gérard Dow pour peindre ses doux intérieurs, ses *Lectures de la Bible*. Un tel fini suppose en effet une attention que rien n'a dérangée, un enthousiasme qu'aucun accident du dehors n'est venu refroidir. Il est donc permis d'attribuer à autre chose qu'à un charlatanisme vulgaire ou aux petitesses de l'égoïsme l'habitude qu'avait le peintre de se cacher de tout le monde quand il était devant ses fleurs.

On assure toutefois que Van Huysum fut accessible à l'envie, sentiment plus cruel encore et moins avouable que la jalousie, car l'envie n'est qu'un côté de la haine, tandis que la jalousie est une forme de l'amour. Le seul élève que Van Huysum eût formé (c'est toujours Van Gool qui nous l'apprend) était une demoiselle Havermann qui vint presque à bout de l'égaler. L'historien hollandais raconte que cette jeune fille déshonorée par une faiblesse, fut obligée de quitter son pays et de se réfugier à Paris, où ses ouvrages furent recherchés. Il ajoute que Van Huysum se félicita d'une circonstance qui le délivrait ainsi de sa rivale. Mais une chose prouverait, à l'honneur du peintre, qu'un tel fait est au moins douteux, c'est que Van Gool paraît mal informé au sujet de mademoiselle Havermann, car il prétend qu'elle fut reçue en France de l'Académie de peinture, ce qui n'est point exact. Quoi qu'il en soit, Van Huysum ne laissa rien paraître dans ses tableaux des amertumes de son cœur. Peut-être lui arriva-t-il quelquefois de les exprimer mystérieusement et par un langage symbolique, compris de lui seul. Peut-être laissa-t-il exhaler la plainte de son âme blessée dans l'âcre parfum de telle fleur sauvage mêlée à ses bouquets de jardin. L'antiquité avait connu ces allusions délicates, et la célèbre bouquetière d'Athènes savait, dit-on, exprimer une pensée par chacune de ses guirlandes. Mais si Van Huysum fit comme Glycère, je l'ignore, et qui ne sent néanmoins qu'il a mis toute son âme dans sa peinture?

Harlem était au XVIIe siècle la ville des fleurs par excellence. Là se cultivaient les plus beaux jardins du monde. Un des compagnons du capitaine Cook, George Forster, dans son voyage sur les rives du Rhin, parle ainsi du fameux jardin de fleurs de Harlem : « Je n'ose plus nier que les vents n'apportent les parfums de l'Arabie heureuse jusque sur l'Océan, car il est très-vrai qu'à travers cette atmosphère embrumée nous distinguions l'odeur balsamique de la jacinthe et des oreilles d'ours[2]. » Tout le monde sait quel prix excessif les amateurs hollandais attachaient alors à certaines fleurs et particulièrement aux nombreuses variétés de la tulipe. Au temps où florissait Van Huysum, certains carreaux de tulipes furent prisés jusqu'à 15 et 20,000 francs. Un curieux donna un jour, à défaut d'argent, des bestiaux et des denrées évalués à 2,500 florins de Hollande. C'étaient les fiers possesseurs de ces plantes rares qui se faisaient un honneur d'ouvrir à Van Huysum leurs serres merveilleuses, leurs incomparables jardins. On cite Woorhelm comme ayant dû en partie sa grande

[1] Millin, *Dictionnaire des Arts*, au mot *fleurs*.

[2] George Forster, *Voyage sur les rives du Rhin*. Paris, 1793.

réputation de jardinier à ce genre d'hospitalité envers le peintre. Celui-ci n'avait donc qu'à choisir les plus belles fleurs parmi les plus belles, et quel avantage que d'avoir constamment sous les yeux des modèles aussi parfaits !

Il semble qu'à force de les contempler, Van Huysum y ait découvert un des aspects de la vie infinie; mais



FLEURS ET FRUITS.

comme il a pris soin de subordonner les détails au triomphe de son bouquet, ce n'est qu'à force de le contempler aussi qu'on découvre ces petits insectes qui font à la rose un cortège chantant, bourdonnant et reluisant. La reine des fleurs n'est pas du reste la seule qui ait une cour; le narcisse, l'œillet, la tubéreuse, le seringat reçoivent la mouche à miel dans leur calice; le jasmin d'Espagne a ses parasites, la moindre campanule a ses fourmis ailées et ses pucerons. Les insectes de Van Huysum sont presque aussi nombreux que les mouches qui visitèrent le fraisier de Bernardin de Saint-Pierre. « Elles étaient, dit-il, distinguées les unes des autres par leurs

couleurs, leurs formes, leurs allures. Il y en avait de dorées, d'argentées, de bronzées, de tigrées, de rayées, de bleues, de vertes, de rembrunies, de chatoyantes. Les unes avaient la tête arrondie comme un turban, d'autres allongée en pointe de clou : à quelques-unes elle paraissait comme un point de velours noir ; elle étincelait à d'autres comme des rubis. » Tel est ce petit monde, et Van Huysum l'a fait revivre avec un pinceau qui n'est pas moins délicat que la plume du poëte. Mais il ne lui suffit pas d'enlever une mouche et ses ailes de gaze sur le fond clair d'une rose thé ou d'un abricot, il observe encore, pour enrichir sa composition, le limaçon qui lentement s'en va se nicher sous une feuille de framboisier, les papillons qui voltigent autour de son vase, et les scarabées éclatants des teintes de l'or et du bronze. Voyez dans un des magnifiques bouquets, gravés par Earlom en manière noire[1], cet insecte qui passe en tremblant sur une petite branche de groseillier, laquelle sert de

[1] DE LA GRAVURE EN MANIÈRE NOIRE.

Quelques écrivains ont désigné comme inventeur de la gravure en manière noire, le prince palatin Robert de Bavière, neveu de Charles I[er], le même qui perdit la bataille de Marston-Moor contre l'armée du Parlement. D'autres prétendent que ce prince tenait le secret de Louis de Sieghen, officier au service de Hesse-Cassel, dont le premier ouvrage, publié en 1643, fut le buste de la landgravine Amélie-Elisabeth ; que le palatin communiqua la découverte de Sieghen à Wallerant Vaillant, peintre flamand, et qu'elle fut divulguée par l'indiscrétion de quelques ouvriers. Nous reviendrons sur ce point.

On sait en quoi la manière noire diffère par ses procédés des gravures au burin et à l'eau-forte. Au lieu que le graveur à l'eau-forte et en taille-douce emploie le burin ou la pointe pour former des traits et des ombres sur une planche polie qui représente les clairs, le graveur en manière noire se sert des instruments qu'on nomme *grattoir* ou *brunissoir*, pour produire des clairs sur une planche grenée qui représente les ombres. En d'autres termes, l'un distribue du noir sur une surface blanche, l'autre distribue du blanc sur une surface noire. La grenure de la planche, sur laquelle opère le graveur en manière noire, s'obtient au moyen d'un outil qu'on appelle *berceau*. Cet outil, de forme circulaire, est armé de petites dents presque imperceptibles ; on le promène *en berceau* sur toute la surface du cuivre et dans tous les sens, de façon que la planche se couvre uniformément de petites aspérités qui forment le grain dont nous parlons. Si l'on met sous la presse la planche ainsi préparée, on a pour résultat une épreuve d'un noir velouté et d'une teinte parfaitement égale. Ce noir uniforme, obtenu comme on le voit par une préparation purement mécanique, est la base du travail de l'artiste. Après y avoir décalqué son dessin, le graveur y pratique les clairs et les demi-teintes, en usant plus ou moins le grain de la planche avec le grattoir. Ces clairs, ces demi-teintes et le noir que fournit le grain du cuivre, composent l'effet de clair-obscur qu'il s'agit de rendre. Le travail du graveur en manière noire consiste donc, non pas proprement à graver le cuivre, mais à détruire artistement ce que l'ouvrier y a gravé avec le berceau.

La manière noire est plus convenable que toutes les autres pour représenter les fantômes, les enchantements, les lumières artificielles comme celle d'une lampe, d'un flambeau, du feu, en un mot tous les effets de nuit. Lairesse dit aussi que ce procédé est le plus propre à rendre les plantes, les fruits, les fleurs, les vases d'or, d'argent ou de cristal, les armures, etc. Cette fois le docte peintre nous paraît s'être trompé, et l'erreur est inconcevable chez un homme qui a pratiqué lui-même avec talent la manière noire. Les fruits, les fleurs, les vases précieux, les armures, tous ces objets qui se distinguent par la riche variété de leur substance, et qui présentent des aspects si divers, sont exprimés bien plus heureusement par le burin que par la manière noire. Cela est si vrai que la science classique a trouvé mille façons ingénieuses de couper le cuivre pour caractériser chacun de ces objets et les faire reconnaître au premier coup d'œil : les corps métalliques et reflétés aussi bien que la surface satinée d'une fleur ou sa tige épineuse, l'épiderme d'un abricot aussi bien que la côte rugueuse d'un melon ou la peau coriace d'une grenade. Avec des tailles souples et adroitement renflées le graveur au burin peut exprimer facilement les pétales polis de la pivoine et de la tulipe ; avec des tailles tremblantes et un intelligent pointillé, il saura traduire le zeste d'un citron, la coque raboteuse d'une noix, le coton de la pêche, tandis que la manière noire, fût-elle maniée par un maître comme Earlom, n'aura qu'un seul grain pour répondre à tant de nuances diverses et ne les reproduira qu'avec mollesse.

La vérité est que la manière noire, par le fondu de ses ombres, par l'union de leurs masses, et par ses demi-teintes estompées, convient à ces sujets fantastiques et d'une poésie sombre, si familiers au génie de Rembrandt, aux effets de lune tels qu'aimait à les peindre le mélancolique Elzheimer, aux scènes de nuit comme les entendaient Schalken et Gérard Dow. Et si ce genre de gravure n'imite pas bien les corps solides et le caractère apparent de leurs substances, en revanche c'est un élément précieux pour l'imitation des riches tentures, des satins et des velours, de la chair même, car le graveur en manière noire n'a pas à craindre ce luisant qui rend le nu gravé au burin peu naturel. Ajoutons que dans la traduction des couleurs, ce procédé donne facilement des demi-teintes inappréciables, et c'est pour cela que les Italiens ont appelé la manière noire *mezzo-tinto*, nom que les Anglais lui ont conservé. Mais si elle colore d'une façon plus large et plus grasse

jonction entre deux pêches, comme ferait un pont jeté entre deux montagnes sur un précipice! Souvent la



RAISINS, PÊCHES, GRENADE, NOIX, PAVOTS, ROSES, ETC.

fauvette vient familièrement faire son nid au pied des bouquets de Van Huysum, et à côté de ses petits œufs gris

que la taille-douce, la manière noire dessine moins spirituellement et ne se prête pas aisément aux saillies pleines de feu

••

mouchetés, paraissent des boutons de roses : oiseaux et fleurs vont éclore ensemble. Il n'est pas enfin jusqu'à la goutte de rosée que le peintre n'imite avec amour dans sa fraîche transparence, et, chose admirable! voilà plus d'un siècle qu'elles tremblent sur les raisins et les pampres de Van Huysum, ces perles humides qui ne virent point deux aurores.

Ce n'est pas sans étonnement, nous le croyons, que les amateurs liront ici le jugement qu'a porté sur Van Huysum le célèbre Mariette, dans les notes manuscrites si précieuses, dont il a enrichi l'exemplaire de

que la gravure à l'eau-forte peut recevoir d'un habile dessinateur, non plus qu'aux fines expressions que la pointe sèche peut donner.

Un autre défaut de ce genre, c'est d'avoir peu de durée et de s'user promptement à l'impression. L'auteur anglais, William Gilpin, avoue lui-même que l'on n'obtient pas au delà de cent bonnes épreuves d'une planche gravée en manière noire, le frottement de la main et de la presse ayant bientôt usé des travaux qui ne font qu'effleurer la surface du cuivre. « Cependant, ajoute cet amateur, si on répare constamment la planche, elle fournira quatre ou cinq cents épreuves d'une « force tolérable. Les meilleures impressions ne sont pas toujours les premières; celles-ci sont trop noires et trop dures; « c'est à compter de la quarantième jusqu'à la soixantième; les barbes sont alors adoucies, et il leur reste pourtant encore « suffisamment de force. »

Par un singulier renversement des choses, il est arrivé que la manière noire a produit ses plus étonnants résultats dès le commencement même de la découverte, de sorte que le premier des graveurs en manière noire en fut aussi le plus habile et le plus justement célèbre. Sur ce point nous sommes en désaccord avec le chanoine de Salisbury, qui prétend au contraire que cet art s'est perfectionné plus que tout autre, et que les maîtres du dix-huitième siècle sont bien supérieurs aux contemporains du prince Rupert (Robert). L'existence même des gravures de Rupert est mise en doute par Gilpin, qui dit en propres termes : « Quant aux ouvrages du prince Rupert, je n'en ai jamais vu aucun qui fût reconnu pour être *certainement* de lui, et ceux « que j'ai vus qui passaient pour être de sa main, sont exécutés dans la manière dure, noire, désagréable qu'on remarque « chez les maîtres qui lui ont succédé. » Double erreur et vraiment regrettable de la part d'un connaisseur aussi estimé que Gilpin! Et d'abord il est bien certain que Robert a gravé, et quelle preuve plus convaincante en puis-je donner que l'apposition de ses armes, en guise de monogramme, sur les planches qu'il a exécutées, notamment sur la grande figure à mi-corps du bourreau qui tient la tête de saint Jean, d'après Ribera? Ces armes, elles se retrouvent encore sur la même planche, après qu'elle a été réduite, et qu'il n'y reste plus que le buste du bourreau. A une preuve aussi décisive convient-il d'ajouter le surabondant témoignage de Basan?

Mais sans nous arrêter à une question bien résolue, nous devons dire qu'à notre sens il s'en faut bien que les ouvrages du prince Robert soient exécutés dans la manière dure, noire et désagréable dont parle Gilpin. Au contraire, la grande pièce en hauteur, représentant le bourreau, nous paraît être un des chefs-d'œuvre de la manière noire, si on l'examine, bien entendu, sur de belles épreuves comme celles que nous avons rencontrées deux fois en Angleterre, et qui étaient plus brillantes encore et plus veloutées que l'épreuve du cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. On peut juger par cette magnifique pièce jusqu'où peut aller la manière noire, quand la main d'un maître vient lui enlever sa mollesse et corriger ce qu'elle a naturellement de cotonneux par la hardiesse dont il attaque les lumières, par la brusquerie des transitions et la rudesse du grattoir. Ainsi traitée, la gravure en manière noire est une vraie peinture, parce qu'à la tranquillité que produisent des ombres larges et bien liées elle réunit les touches libres et vives, les mâles rehauts qui n'appartiennent qu'aux peintres. A ces beaux effets, le graveur au burin n'y saurait atteindre facilement, par cela même que sa main n'y fouille que les noirs et se contente de ménager les clairs, au lieu de les appliquer résolûment, comme on peut le faire, en mezzo-tinto, par des coups vigoureux et secs de brunissoir. En d'autres termes, en fait de burin, les blancs sont négatifs, et l'énergie ne peut être que dans les ombres; en manière noire, l'énergie peut se trouver aussi bien dans la touche des lumières grattées au vif que dans les ombres dont la douceur peut être renforcée par l'eau-forte.

Le caractère du prince Robert se peint tout entier dans cette belle estampe du *Bourreau* tenant la tête de saint Jean, aussi rudement enlevée, aussi fière que la peinture de l'Espagnolet. Au milieu d'une cour raffinée, comme dit Horace Walpole, *Rupert* avait l'air d'un artisan grossier; mais transcrivons plutôt le portrait qu'en a tracé Antoine Hamilton et que Walpole ne peut lui-même s'empêcher de citer : « Il était brave et vaillant jusqu'à la témérité. Son esprit était sujet à quelques travers dont il eût été bien fâché de se corriger. Il avait le génie fécond en expériences de mathématiques, et quelque talent pour la chimie. Poli jusqu'à l'excès, quand l'occasion ne le demandait pas; fier et même brutal, quand il était question de s'humaniser. Il était grand et n'avait que trop mauvais air. Son visage était sec et dur, lors même qu'il voulait le radoucir; mais dans ses mauvaises humeurs, c'était une vraie physionomie de réprouvé. »

Tel était l'homme qui se délassait des fatigues de Naseby et de Marston-Moor, et qui fuyait l'ennui des cours, en se livrant à un art dont il ne connaissait encore que les rudiments, et que néanmoins il poussa presque à la perfection. S'il fut réellement

l'*Abecedario pittorico* du P. Orlandi, que possède le cabinet des estampes, à la Bibliothèque nationale. « Jean « Van Huysum, dit-il, est dans les fleurs ce que Van der Werff a été dans la figure. L'un et l'autre se sont « signalés par le plus grand terminé, et l'un et l'autre ont eu la satisfaction de voir vendre leurs tableaux de leur « vivant à des prix excessifs. On a pourtant beau dire, le plus parfait tableau de fleurs de Van Huysum « n'approchera jamais de ce que Baptiste a fait dans son meilleur temps. Van Huysum avait, dit-on, la folie de



LE PÊCHEUR.

« peindre des paysages, et quand ses occupations le lui permettaient, il y consacrait volontiers son temps. C'était « bien en pure perte, car il ne faisait alors rien que de mauvais. M. de Voyer a apporté de son voyage de

l'inventeur de la manière noire, c'est ce qu'affirme Horace Walpole, et il est curieux de savoir comment, suivant lui, Robert de Bavière fut amené à sa découverte.

« Prenons le prince dans son atelier, dit Walpole, barbouillé, mal peigné et peut-être avec une chemise sale. Le jour dont je vais parler, il ne s'était certainement pas rasé et poudré pour faire sa cour à miss Hugues, car je parle des temps où il s'était

« Hollande quelques dessins de ce peintre, et entre autres des études de fleurs coloriées légèrement avec des « couleurs à l'eau. J'y trouve plus de vérité que dans ses tableaux ; il y a moins d'ouvrage et de peine, deux « choses qui m'ont engagé à donner la préférence à Baptiste, indépendamment de ce que ce dernier compose en « plus grand maître et met plus d'intelligence dans son clair-obscur et dans la distribution de ses masses. Les « deux tableaux de fleurs que M. de Morville avait apportés en France de retour de son ambassade en Hollande, « et qui sont des plus beaux de Van Huysum, sont maintenant chez le marquis de Governet… »

Personne aujourd'hui ne souscrirait, je crois, à la rigueur d'un tel jugement, ni à la préférence que Mariette accorde sans hésiter à notre Baptiste. Maintenant surtout que les tableaux de Baptiste, même ceux de nos musées, ont poussé au noir et sont devenus arides, les amateurs qui n'auraient point vu les quelques chefs-d'œuvre bien conservés de ce maître, seront surpris de le voir placer au-dessus de Van Huysum. Nous-même, sans adopter cette appréciation, émanée d'ailleurs d'un homme qui fait autorité dans les arts, nous voulons seulement ici en chercher la raison et l'expliquer. Mariette a parlé cette fois moins en amateur qu'en peintre. Si l'on doit faire passer la peinture avant les fleurs, c'est-à-dire l'exécution avant le sujet, il est certain que Baptiste est supérieur à Van Huysum, qu'il surpasse par la maëstrie de la composition, par la distribution des couleurs et le jet des groupes lumineux. Que si l'on peint les fleurs pour l'amour des fleurs

retiré à Bruxelles, après la catastrophe de son oncle ; sortant ce jour-là de bon matin, il remarqua une sentinelle qui, à une certaine distance de son poste, était occupée à faire quelque chose à son arme. — Que fais-tu là ? demanda le prince. Le soldat répondit que la rosée tombée pendant la nuit avait rouillé son fusil et qu'il était en train de le gratter et de le nettoyer (*scraping and cleaning it*). — Le prince, s'approchant et regardant de près, crut voir quelque chose comme une figure empreinte sur le canon, avec d'innombrables petits trous très rapprochés l'un de l'autre, comme un ouvrage damasquiné sur or ou sur argent, et dont la sentinelle avait déjà gravé une partie. On sait ce qu'un officier ordinaire aurait dit en pareil cas. Si c'eût été un officier à la mode, il aurait grondé le pauvre garçon et lui aurait donné un schelling, mais *le génie fécond en expériences* puisa dans ce simple fait la conception du mezzo-tinto. De ce qu'il venait de voir le prince conclut que l'on pouvait trouver le moyen de couvrir une planche de cuivre d'une grenure composée de fines aspérités, qui donnerait sans doute à l'impression une épreuve toute noire, et qu'en grattant plus ou moins certaines parties, il serait facile d'y pratiquer les demi-teintes et les clairs. Il communiqua aussitôt cette idée au peintre Wallerant Vaillant, qui était son pensionnaire, et ensemble ils se mirent aux expériences. Après quelques tâtonnements, ils inventèrent un rouleau d'acier dentelé comme une râpe, qui produisit en effet sur le cuivre la grenure, c'est-à-dire le fond noir qu'ils cherchaient, et sur ce fond, gratté ou bruni à volonté, ils trouvèrent aisément toutes les gradations de la lumière. »

Tel est le récit de Walpole. Il en résulte que Robert de Bavière aurait inventé le procédé de la manière noire à l'époque où il s'était retiré à Bruxelles, c'est-à-dire après la mort de Charles Ier, et conséquemment après l'année 1649. Mais nous avons vu plus haut que déjà un officier au service de Hesse-Cassel avait publié une gravure en manière noire représentant le portrait de la landgravine Amélie-Élisabeth, laquelle gravure porte la date de 1643. Il est donc impossible d'admettre que Robert de Bavière ait été l'inventeur du procédé qu'un officier bavarois avait trouvé avant lui, à moins de supposer, ce qui est invraisemblable, que le prince ignorait la découverte de Louis de Sieghen.

Horace Walpole, qui ne fit, comme on sait, que mettre au jour et en ordre les manuscrits de Vertue, assure que ce dernier tenait cette version de M. Killigrew, de Somerset, qui lui-même la tenait du graveur Evelyn. Il est certain que d'autres écrivains ont attribué l'invention de la manière noire à sir Christophe Wren, qui l'aurait communiquée au prince Robert. Quoi qu'il en soit, ce genre de gravure a de précieux avantages. Indépendamment de la poésie qu'elle prête à certains sujets, la manière noire offre une méthode plus expéditive, et, à ce sujet, le peintre-écrivain Gérard de Lairesse raconte qu'il a préparé en une heure, en se promenant dans son jardin, une petite gravure en manière noire représentant un satyre, et qu'après en avoir fait tirer une épreuve, il l'a terminée en une autre heure.

En France, la manière noire n'a jamais passionné les artistes ni le public. Cela tient sans doute à ce que la peinture, dans notre école, a toujours eu quelque chose de positif, et s'est rarement livrée aux fantaisies rembranesques. Avant l'apparition, récente encore, du romantisme, notre art n'eût jamais vu éclore ces fantastiques inventions, ces effrayantes rêveries de Martynn, auxquelles se prête si volontiers la manière noire, naturellement vague, vaporeuse et poétique. La précision du burin convenait mieux au caractère de l'art français. Aussi, c'est surtout l'Angleterre qui a su tirer parti des procédés de la manière noire, et ce sont ses graveurs qui ont illustré cette manière. Après Robert de Bavière, les plus habiles maîtres en ce genre ont été Abraham Blooteling, George White, qui le premier imagina de combiner l'eau-forte avec la manière noire, Mac Ardell, Thomas Frye, Richard Earlom, Valentin Green et Reynolds. Nous aurons occasion de consacrer une notice à quelques-uns d'entre eux, notamment à Richard Earlom et à Reynolds. (Ch. Bl.)

elles-mêmes, et si l'on considère combien est précieux en un pareil sujet cet extrême fini qui poursuit jusqu'aux beautés imperceptibles de la nature, Van Huysum alors l'emporte évidemment sur Baptiste.

On peut dire au surplus que chacun de ces maîtres a eu par excellence le *faire* qui convenait le mieux à sa manière de comprendre les fleurs, et particulièrement à la destination de ses tableaux. Facile, libre



FLEURS.

et fière, la touche de Baptiste s'adaptait à merveille aux dessus de porte, aux panneaux de salle à manger, aux trumeaux des grands palais du style Louis XIV, c'est-à-dire à une peinture qui devait être vue de loin. Au contraire, Van Huysum, travaillant pour les amateurs de Hollande, qui voulaient avoir non pas des *bouquets de couleurs* seulement, mais des bouquets de fleurs, se fit une manière aussi délicate que ses modèles, une touche suave, caressée, ferme et fine, soumise à toutes les variétés de la plante, et pouvant rendre le lisse ou le plucheux d'une feuille, la transparence du moindre pétale, le velouté de l'iris, le soyeux

d'une rose : c'est-à-dire qu'il peignit pour être vu de près. Il y a des objets qu'il est agréable d'approcher, aussi bien dans l'art que dans la nature. C'est pour cela que la figure d'une jeune fille, un fruit, un oiseau, un papillon, et les corps délicats, polis et doux au toucher comme la soie, le marbre, les plumes, ne font plaisir en peinture que lorsqu'ils sont exécutés d'un pinceau propre, châtié, fini. Longtemps on eut l'habitude, chez les Italiens surtout, de traiter les tableaux de nature morte d'une façon large, hardie et en manière d'ébauche. Le peintre comptait alors sur la distance à laquelle on verrait son œuvre, pour la terminer en apparence, et l'on ne peut nier que la perspective de la touche ne fût en général très-bien observée dans ces sortes de représentations. Mais il faut convenir que ces vives pochades à pleine pâte, toutes régalantes que les trouvent certains amateurs, n'ont pas eu le don de plaire aux hommes de goût, et la preuve c'est qu'on en rencontre partout et à vil prix. Qui n'aime à voir de près un œillet, une branche de lilas, une verveine? et n'est-il pas pénible d'être forcé, par la manière strapassée du peintre, de se tenir éloigné d'un bouquet où tout est si frais de couleur, si délicat de formes, si fin à l'odorat, si suave au toucher? Aussi Van Huysum a-t-il fait beaucoup de peintures au lavis, et ce sont les plus charmantes, celles que Mariette admirait le plus, celles que l'on paie encore aujourd'hui le plus cher, non-seulement à cause de leur rareté, mais aussi parce qu'elles font mieux revivre la fraîcheur de la nature[1]. Quant à sa peinture à l'huile, elle a tout ensemble les qualités d'une solide aquarelle et le défaut d'une peinture sur porcelaine, fine, limpide, très-légèrement empâtée, unie et lisse; elle semble avoir été ébauchée au lavis sur des panneaux préparés à la colle, et terminée à l'huile par des glacis légers. Les couleurs, encore brillantes et inaltérées, témoignent du soin qu'il prit de les purifier, de les choisir, de manière à rendre durable la beauté des plus mobiles et des plus fugitives créations de Dieu.

Les Hollandais tiennent en grande estime les *paysages* de Van Huysum, et on les leur voit bien souvent payer aussi cher que ses *fleurs*. Et cependant ces paysages, à vrai dire, ne sont que des pastiches du Guaspre, des imitations de Glauber, des réminiscences du Poussin et de Claude. Van Huysum vivait dans un temps où l'école de Hollande faisait retour au style étranger. Les amants naïfs de la nature, les Karel, les Van de Velde, les Paul Potter, les Ruysdaël même, ces grands peintres à qui la vue d'une chaumière ombragée, le plus humble ruisseau et quelques maisons suffisaient pour inspirer un chef-d'œuvre, avaient fait place à des paysagistes dominés par la préoccupation historique. Le grave Gérard de Lairesse, maître érudit et trop littéraire pour être un peintre de premier ordre, avait amené dans les pâturages familiers de la Hollande les nymphes et les demi-dieux du Poussin. L'antique dryade était venue visiter les herbages où ne s'était promenée encore que la fermière accorte et court-vêtue de Berghem. Mais ce classique bâtard ne pouvait avoir le charme et le succès des productions émanées de la naïve impression des maîtres. Aussi, pour avoir composé ses paysages avec l'érudition puisée dans les estampes (car il est bien certain qu'il n'avait pas vu de ses yeux les contrées historiques qu'il affectait de peindre), Van Huysum qui, d'ailleurs, touchait si bien les divers feuillés des arbres, ne fit que des ouvrages sans chaleur et sans ressort, qui n'ont, en dépit de tout, ni le pittoresque de Berghem, ni l'agreste de Ruysdaël, ni le caractère imposant des Guaspre et des Genoels. Et si les Hollandais en font tant de cas, cela tient à ce que, dans l'œuvre d'un homme célèbre, la rareté passe bien souvent avant le mérite.

Il faut donc en revenir aux bouquets de Van Huysum, et d'avoir été le plus grand peintre des fleurs, cela doit bien suffire, je crois, à la gloire d'un artiste. Pour ce qui est des fruits, on lui reproche de leur avoir donné plus d'une fois les apparences de la cire et le poli de l'ivoire. Il faut avouer, en effet, que dans cette partie de l'art, Van Huysum est au-dessous de David de Heem. Ses pêches sont trop fermes, ses prunes ne provoquent pas la soif, et ses raisins laissent à désirer un peu plus de maturité, d'or et de soleil. Il réussit mieux les grappes de groseilles rouges, et ces intérieurs de grenade, partagés par des cloisons

[1] Les amateurs ont admiré au Salon de 1851 les belles fleurs peintes à la gomme par M. Jules Grenier. Il n'est pas un peintre qui n'ait cru qu'elles étaient peintes à l'huile, tant il y avait de transparence et de solidité tout ensemble. Cet exemple mérite d'être cité à l'appui de notre opinion, que les fleurs ne s'imitent bien qu'au lavis.

membraneuses en petites loges remplies de pépins, rubis étincelants qui réjouissent la vue et, pour ainsi dire, la désaltèrent.

Fruits ou fleurs, et le plus souvent il lui arriva de les mélanger, Van Huysum se plaisait à peindre ses tableaux sur des fonds clairs, et ceux-là sont ceux que recherchent les amateurs. « Il n'y a point de couleur, dit Lairesse, qui ne fasse bon effet sur le blanc, quoique à la vérité ce soient les plus sombres qui y paraissent les plus belles. » En tenant ses fonds légèrement gris, Van Huysum pouvait enlever aisément les fleurs claires ou les fleurs vigoureuses de ton, et il avait encore cet avantage que ce fond neutre, mais lumineux, lui fournissait des reflets pour les modèles foncés qui s'y projettent.

Van Huysum eut trois frères qui se distinguèrent dans la peinture : Juste, mort à 22 ans, peignait les batailles en grand et en petit avec une facilité étonnante et sans modèle, tout de génie et de goût. Jacques, mort à Londres, copiait à s'y tromper les ouvrages de son frère Jean. Il en composait lui-même, d'après nature, qui sont recherchés. Le troisième, nommé Jean, vivait encore en 1773, année où Descamps publia le quatrième volume de la *Vie des Peintres*. Van Huysum mourut le 8 février 1749, laissant trois enfants, et bien qu'il eût reçu toute sa vie des prix considérables de ses tableaux, il mourut pauvre.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Le haut prix des tableaux de Van Huysum tient à plusieurs causes : d'abord à leur extrême fini, car il est d'observation que les amateurs paient ordinairement la peinture en proportion de ce qu'elle paraît avoir coûté; ensuite à leur beauté, puisqu'il est certain que dans la spécialité des fleurs et des fruits, Van Huysum n'a jamais eu de rivaux; à leur rareté enfin, car on n'en compte guère qu'une centaine de connus en Europe. Le peintre, du reste, les vendait lui-même fort cher; aussi ne comptait-il dans sa clientèle d'acheteurs que le comte de Morville et le duc d'Orléans, l'électeur de Saxe, le prince de Hesse-Cassel, le roi de Pologne, le roi de Prusse, l'électeur palatin, le stathouder.

De tous les musées de l'Europe, LE LOUVRE est celui qui possède le plus grand nombre de tableaux de Van Huysum, et ils sont tous des plus beaux, il faut le dire. On en compte jusqu'à dix :

Quatre paysages. Ce sont des compositions historiques dans le genre de Glauber, c'est-à-dire dans la manière qui dérive du Poussin et de Claude. Ils sont embellis de ruines classiques. Les experts du Musée estimèrent sous l'Empire 3,000 francs celui des paysages où l'on voit des jeunes filles qui cueillent des fleurs pour en orner un tombeau, et seulement 300 francs chacun des deux autres qui représentent : celui-ci les ruines d'un bâtiment abrité par un groupe d'arbres, celui-là des baigneurs. Le quatrième ne fut pas expertisé.

Deux tableaux de fruits et de fleurs, dont voici l'estimation : l'un, représentant pêches, raisins, prunes, melon, framboises et quelques fleurs sur une table, 8,000 francs, l'autre 12,000 francs; et quatre de fleurs seulement, des roses, des pieds-d'alouette, des anémones, des tulipes, des narcisses, des jacinthes, des oreilles-d'ours, des pavots, des tubéreuses, les unes placées dans des corbeilles, d'autres dans des vases de terre cuite ornés de bas-reliefs. Rien n'y manque, ni la fourmi, ni le papillon, ni le nid d'oiseau, ni les gouttes de rosée.

La corbeille de fleurs, roses, pieds-d'alouette, etc., fut estimée 4,000 francs; les tulipes, narcisses, etc., dans une corbeille posée, comme les précédentes, sur une table, 8,000 francs; le bouquet de fleurs dans un vase à bas-reliefs représentant des jeux d'enfants, 12,000 francs, et le nid d'oiseaux, 8,000 francs. Aujourd'hui ces tableaux vaudraient deux fois au moins l'estimation qui en fut faite en 1810.

MUSÉE D'AMSTERDAM : Grappes de raisins, melons, prunes, grenades, framboises, sur une console de marbre. C'est un ouvrage exquis.

Beaux fruits : raisins, pêches, prunes, pommes, etc., un pampre, un rameau de framboises entremêlés de quelques fleurs et insectes. Ce morceau, provenant de la collection Van der Pot, fut acheté 3,810 florins, en 1808.

MUSÉE DE LA HAYE : Deux pendants. Une pêche, deux prunes, une petite branche de raisins et de groseilles groupés sur une table de marbre. Une rose épanouie et un bouton, un œillet et un convolvulus posés sur une console de marbre. Le papillon, connu sous le nom d'*Admirable*, est sur le bouton de rose. Ouvrage d'élite.

MUSÉE DE BERLIN : Beau vase de fleurs, parmi lesquelles on remarque des roses, des tulipes, des pivoines, des soucis, des fleurs de lys, etc.; le vase est sculpté d'amours. Ce tableau est peint par exception d'un style large et libre. Il est daté de 1722. Il est apprécié 6,000 à 7,000 francs.

Bouquet de roses, oreilles-d'ours, hyacinthes, pavots, tulipes, etc., dans un vase simple. Sur la table de marbre est un nid de moineaux de haie avec quatre œufs, des boutons de rose, un souci d'Afrique et un limaçon. Peint sur fond obscur. Évalué 5,000 francs.

GALERIE DE DRESDE : Roses rouges et blanches, iris, tulipes, etc., arrangées avec goût dans un vase posé sur une console de marbre qui porte un nid de pinson avec trois œufs. Peints sur fond clair.

Bouquet disposé dans un vase de terre cuite enrichi d'un bas-relief sur fond obscur.

PINACOTHÈQUE DE MUNICH : Deux pendants. Choix de raisins, pêches, et autres fruits mêlés de quelques fleurs, sur

une table. — Corbeille de roses et autres fleurs sur une table de marbre. Echantillons admirables du maître.

Belvedère a Vienne : Deux tableaux de fleurs très-riches de composition. Dans l'un, il y a un nid de pinson avec sept œufs, dont un a été cassé par un lézard ; dans l'autre un nid de moineaux de haie contenant trois œufs. Evalué 7,000 à 8,000 fr.

Ermitage a Saint-Pétersbourg : Beau vase sculpté d'amours, contenant roses, oreilles-d'ours, anémones, pavots, soucis d'Afrique. Sur la table, au pied du vase, un nid de pinson avec trois œufs, une rose épanouie, etc.; le fond représente un parc. Signé et daté de 1722. — Le pendant, choix de fruits habilement disposés : raisins, pêches, grenades, abricots et prunes, parmi lesquels sont entremêlés des pavots blancs et le souci; une poignée de groseilles rouges, une noix cassée, une autre entière sur le devant ; à l'extrémité, un vase sculpté de nymphes contenant passe-rose, roses et autres fleurs. Signé et daté 1723. — Ces morceaux, sur fond clair et de la manière la plus fine et la plus précieuse du maître, sont ceux qui avaient été faits par lui pour Robert Walpole et qui sont si connus par les deux magnifiques estampes d'Earlom en manière noire, que nous avons ici reproduites. Ils sont estimés environ 20,000 fr. les deux.

Galerie de Dulwich près de Londres : Bassin de porcelaine sur une table de marbre, contenant des pêches, un abricot et des grappes de raisin. — Le pendant : tasse de porcelaine où sont groupés deux roses, des fleurs d'oranger et des œillets, dont un, panaché, est en partie détaché du bouquet; il y a un limaçon. Les deux tableaux sur fond clair. Ils furent achetés 2,300 florins à la vente Braamkamp en 1771.

Si nous parcourons maintenant les plus riches collections privées, nous y trouvons encore de beaux Van Huysum, qui, ayant été pour la plupart achetés en vente publique, ont des valeurs connues.

Dans la Grosvenor gallery, appartenant au marquis de Westminster : Groupe de fruits et de fleurs, raisin noir et blanc, tranche de melon, pêches, prunes, abricots, grenade ouverte, noix cassée, entremêlés de fleurs, crêtes-de-coq, convolvulus, houx. Le fond est clair et représente un verger. Signé et daté de 1731. Il fut acheté 4,100 florins (plus de 9,000 francs) à la vente de Braamkamp; à celle de Geldermester en 1800, il ne s'éleva qu'à 1,950 florins, et à celle de Watson Taylor en 1823, il fut payé 260 livres sterling.

Bridgewater gallery : petit bouquet composé de roses blanches et rouges, tulipes, iris, soucis, dans un vase posé sur une table de marbre; un limaçon chemine avec sa coquille. C'est un modèle exquis du maître.

Chez le prince de Lichtenstein, à Vienne : Deux pendants. Un bouquet de roses, jacinthes, pavot, tulipes, renoncules, dans un vase; sur la table, une branche d'oranger avec un fruit. — Groupe de fleurs dans un vase; sur la table, des pêches, des raisins et autres fruits. Evalué à 12,000 francs.

Galerie Leuchtenberg à Munich. Beau vase de fleurs avec des amours. Il est gravé à l'eau-forte par Muxel.

Collection du comte Germini, à Vienne : Riche assemblage de fleurs dans un vase de terre cuite orné d'amours. Un nid d'oiseaux avec quatre œufs et des brins de renoncules.

On compte jusqu'à quatre Van Huysum dans la collection du duc de Mecklenburg Ludwigslut : 1° Splendide bouquet de roses et jacinthes disposées dans un vase au pied duquel est un monceau de roses et de tulipes qui paraissent tomber du bouquet. Sur fond obscur. — 2° Corbeille de raisin et de pêches posée sur un marbre où il y a des figues, des grenades, des cerises et des noix. Signé et daté de 1743. Ce tableau a été détérioré par le soleil. — 3° Le pendant : vase contenant roses, anémones, renoncules; un nid de pinson avec cinq œufs et une tige de fleurs d'oranger. — 4° Bouquet de roses, jacinthes, tulipes, fleurs de pêcher dans un beau vase décoré d'amours; un nid de pinson avec trois œufs; poignée de roses et de fleurs d'oranger.

Collection de M. Van Loon, à Amsterdam. Trois roses, un pied-d'alouette, une poignée de renoncules dans un panier, sur une table de marbre où s'est posée une grosse mouche. — Le pendant : raisins vert et rouge, deux abricots, une grenade, une prune, une poignée de noix. Sur fond clair. — Splendide bouquet dans un vase sculpté de nymphes et d'amours, sur un marbre de Sienne, avec un nid de pinson, une poignée de boutons de rose, chèvrefeuille, convolvulus. Signé et daté de 1722. — Le pendant : riche variété de fruits mêlés de quelques fleurs ; on le distingue à un bourdon, un rameau de noisettes et une grenade ouverte. Signé et daté de 1722.

Nous avons vu deux beaux Van Huysum à Amsterdam, chez M. Six (le descendant du fameux bourgmestre). Riche bouquet dans un vase jaune décoré d'amours : une poignée d'oreilles-d'ours, de pivoines, d'anémones et de convolvulus sont tombés du bouquet. Signé et daté de 1724. Il fut acheté avec son pendant (fruit mêlé de fleurs) 1,340 florins à la vente Smith Van Alphen, en 1810.

Chez M. Alexandre Baring : Deux splendides bouquets de fleurs et de fruits. On distingue dans l'un des narcisses, une couronne impériale, des pavots blancs doubles dans un vase orné d'amours, et sur la table une pivoine écarlate double et un brin de clochettes bleues près d'un nid ; dans l'autre des raisins, des pêches sur leur rameau, trois figues, une noix cassée, un melon coupé. Signés et datés de 1732 et 1733. Ces tableaux proviennent de la galerie de Hesse-Cassel, où ils furent pris pendant la guerre par les Français. Ils avaient été adjugés à la vente Tolozan, en 1801, le premier pour 6,550 fr., le second pour 3,800 fr., et les deux à la vente Lerouge, en 1818, s'élevèrent à la somme de 23,630 francs.

Collection William Beckford : Splendide bouquet, décrit dans les catalogues du duc de Praslin et de Tolozan, et vendu à la première de ces ventes, en 1793, 9,201 francs, à la seconde, en 1801, 3,001 francs.

Les dessins de Jean Van Huysum sont quelquefois très-vivement et très-librement faits. Il s'en trouve assez fréquemment de ceux-là ; mais les dessins finis sont rares, plus rares même que ses tableaux et s'estiment en proportion. Il s'en est vendu un chez M. Goll de Franckestein, en 1833, plus de 1,000 florins. Ce dessin, signé et daté de 1730, avait été payé à l'artiste 2,200 florins. Le pendant, représentant des fruits (l'autre des fleurs et un nid), daté de 1731, ne fut vendu que 500 florins, bien qu'il résulte d'une quittance de Van Huysum qu'il lui avait été payé, à lui, 1,800 florins.

A la vente de M. de Vos, à Amsterdam, M. Verstolk de Soelen en acheta deux au prix de 1,000 et de 1,200 florins.

Il importe d'ajouter que les dessins de Van Huysum, aussi bien que ses tableaux, n'atteignent à ces prix élevés que lorsqu'ils représentent des fleurs ou des fruits. Ses *paysages* se vendent moins cher.

Jean Van Huysum a le plus souvent signé et daté ses tableaux en figurant son nom sculpté sur la console de marbre qui supporte ordinairement ses vases.

Jan Van Huysum

IMPR. [illegible] ET C., RUE [illegible] 1.



École Hollandaise. *Emblêmes, Peintures murales, Camaïeux.*

JACQUES DE WIT

NÉ EN 1695. — MORT EN 1754.



Qui s'attendrait à trouver des Boucher et des Vanloo dans cette Hollande dont l'art avait été si remarquable durant tout le grand siècle, par sa simplicité et sa bonhomie? Des mythologies dans la patrie d'Ostade! Du maniérisme là où florissaient naguère Van der Helst, Brauwer et Paul Potter!... D'où vient cette métamorphose? Elle vient de ce que les peintres hollandais ont dépouillé leur caractère national, de ce qu'ils ont quitté leur pays pour regarder ailleurs que chez eux. Il n'y a pas loin, cependant, de la Hollande au Brabant; mais, comme dirait Pascal, trois degrés d'élévation du pôle ont suffi pour changer la physionomie de l'école. Simple, naïve et forte de ce côté de la rivière, elle est devenue débile et empruntée sur l'autre bord.

Jacques de Wit, né à Amsterdam en 1695, ne resta en Hollande que jusqu'à l'âge de treize ans. Envoyé à Anvers chez son oncle, Jacomo de Wit, négociant en vins du Rhin et grand amateur, il reçut sa véritable éducation d'artiste dans cette ville, où il eut constamment sous les yeux les grandes peintures de Rubens et de ses disciples. Son premier professeur à Amsterdam avait été Albert van Spiers, « peintre en portraits et

en histoire ; » à Anvers, il se mit sous la direction de Jacob Hal, dont les leçons lui profitèrent ; mais son vrai maître fut Rubens. De là cette manière facile, brillante, agrandie qui le distingue de tous ses compatriotes. A seize ans, *il tirait des dessins au crayon rouge* des magnifiques tableaux de Rubens qui décoraient alors l'église des Jésuites d'Anvers, sans se douter qu'il conservait ainsi pour la postérité les souvenirs de ces superbes morceaux consumés par les flammes en 1719. A dix-huit ans, l'Académie d'Anvers le nomma premier, ou comme on disait, prince de cette Académie, et elle lui en délivra le diplôme.

Il ne manquait plus à de Wit, d'après les idées du temps, que la consécration d'un voyage à Rome, et il le désirait avec ardeur ; mais son oncle lui fit observer qu'il était trop jeune pour entreprendre un tel voyage, et il s'y opposa avec tant d'autorité, que le jeune artiste dut obéir à un parent auquel il devait le bienfait de son éducation. Il voulut du moins retourner à Amsterdam, et Jacomo de Wit le laissa partir.

A peine arrivé avec son titre de prince de l'Académie d'Anvers, — il n'avait alors que vingt ans, — il se vit entouré d'amateurs, recherché, sollicité de toutes parts et surchargé de portraits à faire. Mais le portrait bourgeois, dans sa monotonie inévitable, ne lui offrait qu'une carrière très-bornée à parcourir, et il s'en dégoûta bientôt. Son esprit, nourri de lectures classiques et tout entier au souvenir de Rubens, son esprit rêvait un champ plus large et s'élevait à l'ambition de peindre les dieux de la fable antique et les héros de l'histoire. Il lui fallait pour cela un Mécène : il le trouva dans la personne de Jacob Kromhout, seigneur de Nieuwerkerk, célèbre curieux et grand bâtisseur. De Wit possédait parfaitement ce qu'on peut appeler la rhétorique de l'art, je veux dire ce riche répertoire de phrases pittoresques et décoratives qui est le lot des artistes les mieux doués dans les époques de décadence. Savant dessinateur, il aimait à faire montre de son savoir ; il se plaisait particulièrement aux raccourcis, aux figures qui plafonnent, et il était impatient d'essayer ses forces dans cette fastueuse peinture qui avait illustré à jamais Rubens, son modèle le plus admiré, le plus vénéré.

Jacob Kromhout fut le premier qui comprit les véritables aptitudes de Jacques de Wit en lui donnant à décorer des trumeaux, des dessus de porte et des plafonds. En ce genre, les débuts du peintre furent si brillants, que la décoration des palais ou des opulentes maisons devint une mode qui, d'Amsterdam, se répandit rapidement dans toute la Hollande. Pendant que de Wit travaillait pour le bourgmestre Gérard Arnold Asselaer, pour la veuve Van der Dussen, pour la veuve Trip, des commandes lui venaient de Harlem, de Leyde, de Rotterdam, et il pouvait à peine suffire à tant de travaux. Ses compositions se remplissaient, comme par enchantement, d'allégories banales d'intention, mais fort habilement exécutées ; de figures convenues et apprises par cœur, mais maniérées avec élégance. Ici l'on voyait deux enfants occupés à souffler des bulles de savon, et auprès d'eux un sceptre, une couronne et la tête du Laocoon antique, pour exprimer que le temps ne respecte pas plus la beauté que la puissance et la vie. Là, pour recommander aux peintres de joindre l'amour de la nature à l'étude des statues grecques, il symbolisait la peinture par deux génies, dont l'un broye des couleurs, tandis que l'autre copie attentivement la Vénus de Médicis. Ces sujets emblématiques, puisés à toutes les sources, mais surtout empruntés à l'iconologie flamande, se multipliaient à l'infini sous sa main. Les Amours, les Saisons, les Muses, les Déesses et les Dieux, les Vertus et les Vices venaient comme d'eux-mêmes s'arranger, se grouper, se draper dans ses tableaux. Avant de les peindre il les dessinait à la sanguine ou à la pierre noire ; quelquefois il les lavait à l'encre de Chine ou en couleurs. Aussi trouve-t-on en Hollande, et dans certaines collections allemandes, de nombreux dessins qui étaient les projets, les premières pensées de ce que de Wit a exécuté en peinture, pendant les quarante années qu'a duré sa vie d'artiste.

Vers 1730, il adopta une manière de peindre, ou, pour mieux dire, un genre qui était nouveau en Hollande et qui fit fureur : c'était l'imitation en grisaille des bas-reliefs sculptés. Gérard Dow, Miéris avaient introduit déjà ces sortes d'imitations, à titre d'accessoires intéressants, dans leurs précieuses petites peintures, au bas de cette jolie fenêtre qui encadre ordinairement leurs scènes naïves, mais on n'avait encore jamais

employé le camaïeu à représenter la sculpture en trompe-l'œil. Jacques de Wit excellait dans cet art, ou, si l'on veut, dans cette pratique de l'art, car il n'y faut guère que l'adresse du praticien et quelques recettes qui s'apprennent aisément, quand on a d'ailleurs du métier. Les plus beaux échantillons de son talent, en fait de peinture monochrome, se trouvent à la Haye, dans la célèbre Maison du Bois, qui était alors la villa du stathouder, et qui est située à peu de distance de la ville. De Wit y peignit, sur les trumeaux et au-dessus de la cheminée, des sujets emblématiques et des groupes d'enfants. Ses figures d'enfants sont joufflues, dodues, *morbides*, et rappellent de loin ceux que le ciseau de François Flamand et le pinceau de Rubens



GÉNIES DE L'AIR (d'après une eau-forte du Maître)

firent entrer dans le domaine de l'art, en les substituant aux petits Hercules dont Michel-Ange et Raphaël avaient lontemps fourni le type à tous les peintres italiens; mais les *enfants* de Jacques de Wit sont déjà bien dégénérés; ils seraient reçus comme des bâtards dans la grande famille de Rubens; ils sont moins aimables et moins vrais que ceux qui remplissent les tapisseries de François Lemoine et de Boucher, les toiles de Vanloo, les bacchanales en terre cuite de Félix La Rue et de Clodion. Le Boucher hollandais manque de caractère dans ses airs de tête, il est rivé au *ponsif;* mais il faut dire que, pour l'usage purement décoratif qu'il en fait, ce ponsif n'est pas, à beaucoup près, aussi fastidieux, aussi blâmable qu'il le serait dans une peinture d'histoire ou d'expression. Ce qui est merveilleux, c'est le degré d'illusion auquel il arrive dans ses camaïeux. S'il ne donne pas la vie à ses figures toujours un peu froides, il leur donne du moins un relief trompeur, et il me souvient, à ce sujet, que Gersaint en a parlé, en son style vif et naïf, à la dernière page de son catalogue Lorangère. « M. *de Withe*, dit-il, est le meilleur peintre en histoire qu'il y ait

aujourd'hui dans la Hollande. Il s'amuse quelquefois à peindre des morceaux qui imitent le bas-relief en plâtre, et qu'il rend d'une façon à s'y méprendre, quoique l'on ait presque les yeux dessus. Il a peint surtout une frise dans une des salles de l'hôtel de ville d'Amsterdam, qui se trouve placée à côté d'une autre qui est véritablement de relief, et qui trompe si bien les plus clairvoyants, qu'ils ont peine à démêler la véritable d'avec celle qui en est l'imitation[1]. » Il faut noter que Gersaint écrivait ceci en 1744, alors que les camaïeux de Jacques de Wit étaient dans toute leur fraîcheur, puisqu'ils furent découverts en 1738[2].

Les peintures dont parle Gersaint, exécutées à l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam (aujourd'hui le Palais-Royal) ne sont que les accessoires d'un grand morceau que les Hollandais admirent beaucoup, et qui est vanté dans tous les livres, dans tous les guides du voyageur, *les Septante vieillards choisis par Moïse réunis autour du tabernacle;* c'est le chef-d'œuvre du maître, ou plutôt, c'est son œuvre capitale. Elle est peinte, non plus en grisaille, mais en couleurs, et elle mesure quinze mètres de long sur six mètres et plus de hauteur. Placé dans le chambre du Grand-Conseil, où délibéraient les bourgmestres et les échevins de la cité, ce tableau flattait leur amour-propre par une allusion aux vénérables juges que Moïse avait élus parmi le peuple d'Israël. Qu'on se figure des Juifs, comme on les représentait au dix-huitième siècle, des Juifs de théâtre assez semblables à ceux que de Troy mit en scène lorsqu'il peignit pour les Gobelins l'*Histoire d'Esther* en sept tableaux, des Juifs sans individualité dans la physionomie, sans aucun accent dans la race, sans autre caractérisation que leurs turbans orientaux et leurs longues robes; qu'on les imagine habilement groupés en une ordonnance tranquille, noble et cependant pittoresque, et l'on aura une idée de cette vaste machine que la gravure a d'ailleurs fidèlement reproduite en enchérissant encore sur la froideur de l'original[3]. Il est juste d'ajouter qu'il ne fallait rien moins qu'un très-grand peintre, un Rubens, un Rembrandt, pour donner à un spectacle aussi monotone du mouvement, du jeu et quelque ressort.

La salle du Grand-Conseil est oblongue et quadrilatère; deux superbes cheminées s'élèvent sur les côtés nord et sud. A droite et à gauche de ces cheminées, Jacques de Wit peignit des scènes de la Bible, telles que le sacrifice d'Abraham, la vision de Jérémie, Joseph qui fait acheter du blé en prévision de la disette, et le prophète Élisée qui refuse les présents de Naaman le Syrien. Puis, au-dessous de ces morceaux bibliques, les divinités de la Fable symbolisaient le Commerce, la Sagesse, la Concorde. Mercure faisait pendant aux prophètes; mais les bourgmestres du grand-conseil n'y regardaient pas de si près, et ils n'estimaient rien tant que les sculptures feintes de M. de Wit, luttant de vérité avec les véritables sculptures. Ils admiraient surtout, ces braves gens, la frise postiche dont parle Gersaint et les enfants qui portent la bordure des cartouches; et de fait, la saillie en est si parfaitement imitée, qu'ils semblent ne pas tenir à la muraille.

On ne finirait point si l'on voulait énumérer tous les ouvrages de Jacques de Wit, soit en peinture à la façon ordinaire, soit dans le genre du trompe-l'œil. Il en orna les églises catholiques aussi bien que les temples protestants, les hôtels de ville aussi bien que les maisons particulières. Il décora l'église française à Amsterdam, et à Delft, l'église des Jansénistes au Béguinage; il travailla pour la veuve Meermen, à Leyde; pour la veuve Abraham Bernards, à Harlem; pour M. Nicolas Kalf, à mi-chemin de Harlem à la mer; pour le bourgmestre Scheepens, à Rotterdam; pour l'hôtel de ville de la Haye, pour M. Blanck, pour M. Jacob Vosterman, et presque toujours on lui demandait de préférence des camaïeux. Quelquefois il prenait plaisir à imiter les reliefs en terre-cuite et les sculptures en bois, comme il le fit à l'église catholique française.

[1] *Catalogue raisonné des diverses curiosités du Cabinet de feu M. Quentin de Lorangere*, par E.-F Gersaint. Paris, chez Jacques Barois, quai des Augustins, à la ville de Nevers. M.DCC.XLIV.

[2] On peut se faire une idée de ce genre de peinture en trompe-l'œil, en allant voir, à la Bourse de Paris, les sculptures feintes si bien exécutées, dans les compartiments de la voussure, par M. Abel de Pujol, aujourd'hui membre de l'Institut.

[3] Cette gravure se trouve dans la *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*, publiée par Lebrun en 1789-91. Elle est reproduite dans la présente biographie.

Marié en 1724 avec Cornélie Van Neck, de Wit n'eut pas d'enfants, et cette circonstance expliqua en partie l'immensité de ses travaux. La douceur de son caractère, son esprit orné, la réputation colossale dont il jouissait alors dans son pays et dans toute l'Allemagne, les vers qu'on lui adressait de toutes parts et qu'on faisait imprimer en son honneur, attiraient chez lui les amateurs d'élite, tels que Lambert ten Kate, Van der Schelling, Gerrit Braamcamp, et tous les princes de l'Europe qui venaient visiter le stathouder en sa Maison du Bois. Lui-même il était un curieux, et l'on citait sa collection de dessins comme l'une des plus belles. On n'allait point chez lui sans demander à voir ses dessins à la sanguine d'après les peintures de Rubens aux Jésuites d'Anvers ; mais les dessins qu'il montrait n'étaient que des répétitions à l'aquarelle avec un titre richement



J. DE WIT PINX. DELANGLE SC.

LES SEPTANTE VIEILLARDS CHOISIS PAR MOISE RÉUNIS AUTOUR DU TABERNACLE.

historié, car les originaux, au dire de Van Gool, lui avaient été achetés, dès son arrivée à Amsterdam, par la très-noble demoiselle Van Ankeeren. Quelques-uns furent gravés par lui à l'eau-forte avec cette liberté, cet esprit qui n'appartiennent qu'aux peintres-graveurs, et qu'on appelait, dans ce temps-là, du *ragoût*. Cependant, comme le temps lui manquait pour mener à fin ce long ouvrage, il le fit terminer sous sa direction par Jean Punt. Mais il grava lui-même, au nombre de douze, les planches in-folio d'un petit traité qu'il avait composé sur les proportions du corps humain et qu'il publia en hollandais avec la traduction française en regard. Les proportions qu'il adopta étaient celles qu'avaient enseignées Léonard de Vinci, Jean Cousin, Paolo Pino, Armenini, de Piles, Stella et autres. Au surplus, voici comment il s'exprime :

« Ne pouvant m'empêcher de prendre parti à l'égard des différentes idées au sujet de la meilleure « hauteur des figures humaines, je me suis déterminé pour la stature de huit têtes ou neuf visages un « tiers pour toutes les personnes d'un âge mûr, aussi bien pour l'Hercule que pour la Vénus et l'Apollon, « en comptant sept huitièmes de la hauteur de la tête pour un visage.

« Charmé de ce premier point, qui est le principal (savoir la stature de huit têtes), par le milieu que j'ai « pris entre la hauteur excessive de Michel Angelo, qui la pousse le plus souvent à dix têtes et davantage, « même quelquefois jusqu'à douze, et entre la taille courte de sept têtes et demie que Gérard de Lairesse « donne aux hommes, quoiqu'il accorda la hauteur de huit têtes aux femmes, je n'ai trouvé aucune difficulté « à me fixer à ladite stature de huit têtes, ayant pour exemple les anciens et très-fameux maîtres *Pline* et « *Vitruve*, et après eux *Charles Vermander* et *Giovanno Bolognese*, qui ont bien voulu transmettre à la « postérité leur choix et leur goût à cet égard, sans que je veuille prendre parti ni imposer la loi contre ceux « qui ont précédé ou suivi les susdits grands maîtres, ou contre toute autre manière de mesurer que celle « que j'ai adoptée, comme ci-dessus; ni aussi contre les modules de *J.-C. Le Blon*, ni contre les proportions « que l'on trouve chez *Albert Durer* et ailleurs, quoique, sinon tous, du moins la plus grande partie des « écrivains fixent le visage à une si petite partie de la tête, qu'un corps de huit têtes est bien de la hauteur « de dix visages, au lieu de neuf et un tiers, suivant mon système, lequel, sauf correction, me paraît le « plus recevable, non-seulement par sa conformité particulière avec les membres et parties, comme entre « autres, que le bras, depuis l'épaule jusqu'à l'extrémité des doigts, est de la longueur de quatre de ces « visages, la cuisse et le tronc de trois, mais aussi par plusieurs autres proportions que le Créateur a voulu « observer dans ce chef-d'œuvre et l'y entretenir constamment. »

Parlant ensuite des estampes qu'il a dessinées et fait graver par Jean Punt, de Wit continue en ces termes: « Le lecteur aura la bonté d'y remarquer les particularités suivantes : 1° Dans le cas de la mesure par huit « têtes, que les lignes qui coupent la hauteur en huit parties égales coupent plusieurs parties principales; que « la hauteur de la figure est égale à sa largeur quand elle a les bras étendus horizontalement.... 2° Par « rapport à la mesure par visages qu'on suppose être un visage de la hauteur des sept-huitièmes parties de la « tête, que le front est compté comme faisant partie du visage, auquel certainement il appartient, quoique « plusieurs ne prennent le visage qu'à la moitié du front, à l'imitation des antiques, qui ordinairement laissent « tomber les cheveux jusqu'à la moitié du front; que, de plus, les extrémités entre les doigts (la longueur que « mesurent les deux bras étendus horizontalement) ont la longueur de tout le corps, ce qui revient à neuf « un tiers visages semblables, car chaque bras étant long de quatre visages, il en reste encore un et un « tiers, ou deux tiers de chaque côté de la fossette de la gorge. »

La seule différence qui se remarque entre les proportions de Jacques de Wit[1] et celles de ses prédécesseurs, c'est qu'en donnant huit têtes à la hauteur de l'homme, il ne lui donne que neuf faces et un tiers (au lieu de dix), parce qu'il allonge le front au point de ne compter que pour un huitième l'espace compris entre la naissance des cheveux et le sommet de la tête.

De Wit mourut à Amsterdam le 12 novembre 1754 et fut enterré dans la vieille église (Oudekerk). Avec lui, on peut le dire, fut enterrée aussi l'ancienne école de Hollande. Lorsqu'il débuta dans son pays, le caractère de la peinture y était changé déjà par l'influence d'un artiste qui était allé, lui aussi, chercher ses inspirations à l'étranger : c'était Gérard de Lairesse. Comme de Wit, Lairesse n'avait pas émigré bien loin; il avait pris des leçons de Bertholet à Liége; mais là, on lui avait appris à préférer le style à l'imitation, et Nicolas Poussin à Ruysdael. Jacques de Wit suivit la même voie que Lairesse, parce qu'il avait puisé aux mêmes sources, c'est-à-dire à l'école flamande, que le génie catholique avait si profondément distinguée de l'école hollandaise, façonnée par le génie protestant. Certes, c'est une école admirable que celle-ci; mais combien peu elle a duré! Au seizième siècle elle avait imité la décadence italienne; au dix-huitième, elle

[1] *Teekenboek der Proportien van't Menschelyke lighaam grënventeerd en geteekem door Jacob de Wit en in't Kooper gebragt door Jan Punt.* Proportions du corps humain inventées et dessinées par Jacques de Wit, gravées par Jean Punt (en 1747).

A ce sujet, nous nous permettons de renvoyer nos lecteurs au travail que nous avons publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 15 août 1860, sur les proportions du corps humain, notamment sur le *Canon de Polyclète* dont nous avons retrouvé la clef, perdue depuis plus de 2,000 ans.

donne le spectacle de sa propre décadence. Elle n'a donc qu'une belle époque, le dix-septième, et elle ne s'y montre virginale que pendant soixante-dix ou quatre-vingts ans, car il n'y a que cet intervalle entre Rembrandt, dont le génie éclate vers 1636, et Jacques de Wit, dont le talent est proclamé en 1712. Ainsi,



GÉNIES DES SAISONS (d'après une eau-forte du Maître).

un homme qui aurait vécu moins de cent ans auroit pu voir le lever et le coucher de l'astre, je veux dire l'ascension de la peinture hollandaise et son déclin.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Jacques ou Jacob de Wit a gravé à l'eau-forte dix morceaux parmi ceux qu'il avait dessinés en 1712, d'après les plafonds peints par Rubens dans l'église des Jésuites d'Anvers. Jean Punt, graveur à Amsterdam, se chargea de mettre au jour cette suite; ce sont : *Saint Michel précipitant les anges rebelles. — La Nativité. — La Tentation du Christ dans le desert. — La Résurrection du Christ. — Le Triomphe de Joseph en Egypte. — L'Ascension du Christ. — L'Ascension d'Élie. — L'Ascension, ou l'Assomption de Marie. — Esther devant Assuérus. — Le Couronnement de Marie.*

Jacques de Witt a gravé encore quelques pièces de sa composition, d'une pointe qui rappelle singulièrement celle de notre peintre Fr. Boucher : *la Vierge et l'Enfant Jesus* à mi-corps, petit in-4°; — *Divers Génies et Jeux d'Enfants* quatre jolies pièces in-4° en travers, parmi lesquelles nous avons choisi les illustrations de cette biographie.

LE MUSÉE DU LOUVRE et ceux de Hollande ne possèdent aucune peinture de Jacques de Wit.

VENTE DE WIT, *faite après décès en* 1755. Catalogue du cabinet de tableaux délaissé par Jacques de Wit, dont la vente se fera le lundi 10, et les après-dînées suivantes, chez Humbert de Wit, dans le Oudezyd Heeren Logement, à Amsterdam :

Un Bacchus avec des fruits; très-belle pièce. 43 pouces sur

34. 145 florins. *Moïse choisissant septante juges sur le peuple d'Israël*, tel que de Wit l'a peint dans la chambre du Conseil, à la maison de ville d'Amsterdam. Chef-d'œuvre du maître. 41 pouces sur 16. 140 florins.

Le même tableau avec quelque changement, 73 florins. — Le même, d'une autre ordonnance. 43 florins — *Le Serpent d'airain*, chef-d'œuvre d'une riche ordonnance. 110 florins. — *Un Enfant tenant un panier de fruits*. 21 pouces sur 26. 60 florins. — Deux pièces de *Bacchanales*, très-bien peintes sur cuivre. 18 pouces sur 27. 130 florins. — Bas-relief et camaïeu d'*Enfants se disputant un sarment de vigne*. 92 florins. — Morceaux tirés des *Métamorphoses* d'Ovide : *Apollon et Diane*. 46 florins. — *Méléagre et Atalante*. 34 florins. — *Neptune et Cupidon* 31 florins. — Deux pièces : *La Compagnie des Indes et le Commerce d'Afrique*. 14 pouces sur 2. 23 florins. — Cinq portraits peints par le même sur une pièce. 61 florins. — *La Résurrection de Notre-Seigneur*. 15 pouces sur 11. 40 florins. — Un très-beau modèle de plafond pour la veuve Van der Dussen. 30 florins. — Un dito pour la veuve Meerman, à Leyde. 46 florins. — Un dito pour le bourgmestre Gérard Arnold Asselaer. 25 florins. — Un dito pour madame veuve Trip. 52 florins. — Un dito pour la veuve Abraham Bernards, à Harlem. 82 florins — Un dito pour M. le bourgmestre Scheepen, à Rotterdam. 30 florins. — Un dito pour M. Nicolas Kalf, à moitié chemin de Harlem 18 florins. — Un dito pour M. Philippe Kops, à Harlem. 32 florins. — Un dito pour M. Blank. 26 florins. — Un dito pour M. Jacob Vosterman. 18 florins. — Un dito pour les États d'Utrecht, 10 florins.

(On trouve dans la vente une pièce curieuse, *le Christ en croix*, par Erasme, de Rotterdam. Citée par Houbraken, pages 19 et 19 du tome Ier.)

Les peintures qu'il possédait d'autres maîtres étaient : de Rubens, de Van Dyck, de Jordaëns, d'Adrien Utrecht, Van Tulden, Isaac Moucheron, de Tonkoope, Momper, Breughel de Velours, Metsu, Titien, Van Huysum....

Les pièces de de Wit, dans sa vente, étaient au nombre de 159. La vente produisit, en somme, 8844 florins.

Vente Julienne, 1767. *La tête de saint Jean dans un plat*. Deux groupes de têtes de chérubins sont dans le haut de ce dessin, qui est à la pierre noire, à la sanguine et au lustre. 9 pouces sur 12.

Un dessin coloré, sujet allégorique composé de dix enfants. 13 pouces sur 9.

L'Automne, représentée par quatre enfants qui tiennent des raisins. Ce dessin est fait à l'imitation d'un bas-relief de terre. 9 pouces sur 6.

Vente Braamcamp, 1771. Morceau allégorique sur les antiquités judaïques. Composition de trois figures et de trois génies : l'une des figures représente l'*Histoire*, à qui Minerve semble dicter ce qu'elle doit écrire ; la troisième, qui est devant elle, représente la *Vérité*. On y voit un globe, des livres et plusieurs accessoires analogues au sujet 92 pouces sur 42. 510 florins. P. Locquet.

Une *Bacchanale* composée de deux enfants, dont l'un tient une coupe de la main droite et dans l'autre une grappe de raisin ; l'autre joue d'un instrument de musique champêtre. 39 pouces sur 32.

Le pendant est aussi une composition de *deux enfants occupés à faire des bulles de savon* ; auprès de l'un on voit la tête du *Laocoon*, une palette et des pinceaux, et à côté, sur une pierre, un sceptre et une couronne. 39 pouces sur 32. 560 florins. Menschen. Ce tableau et le précédent ont été vendus ensemble.

Un tableau, qui est peint en grisaille, représentant les *quatre Évangélistes*, vus à mi-corps ; l'effet en est admirable. 33 pouces sur 65. 88 florins. Menschen.

Allegorie sur le Commerce ; au milieu, on voit Mercure sur un piédestal peint en grisaille, et sur ce piédestal, un bas-relief au milieu duquel est un médaillon (sujet tiré en partie des armes de M. Braamcamp) ; sur l'exergue du médaillon, on lit cette inscription : *Labor vincit ærumnas* ; dans le haut, paraît la Fortune. 25 pouces sur 42. 400 florins. Geldemeester.

Un *Vase de fleurs* posé sur une table qui est devant une niche ; ce morceau est artistement copié d'après *Jean van Huysum*. 24 pouces sur 21. 70 florins.

Tableau peint en grisaille, et composé de *Petits Amours*, dont l'un tient un arc à la main et en terrasse un autre, ce qui forme le groupe du devant ; le troisième tient une couronne de lauriers, attendant l'issue du combat pour en couronner le vainqueur, et dans le fond le quatrième soulève un rideau, de dessous lequel il regarde le combat. 23 pouces sur 49. 50 florins.

Deux morceaux de même grandeur, représentant *Deux Bacchanales*. Dans l'un on voit plusieurs enfants qui jouent avec des grappes de raisin ; près d'eux est un terme sur lequel est placé le buste de Silène. Dans l'autre sont plusieurs enfants qui jouent avec une chèvre ; les fonds sont des paysages. 15 pouces sur 10. 510 florins. P. Calkoen.

Allégorie sur la Peinture, représentée en bas-relief par plusieurs génies, dont l'un broye des couleurs et un autre est occupé à copier la *Venus de Medicis*. 12 pouces sur 16. 51 florins. W. Meyer.

Deux tableaux faisant pendant, dont l'un représente le *Genie de la Musique ou de la Poésie Pastorale*, et l'autre celui de la *Peinture*. Ces morceaux sont peints en grisaille, et imitent le bas-relief si naturellement, qu'à très-peu de distance l'œil pourrait s'y tromper ; ils sont de la même qualité que ceux que ce maître a peints dans la Chambre du Conseil de la maison de ville d'Amsterdam. 610 florins. P. Yver.

Vente du prince de Conti, 1777. — *Des Enfants qui tiennent des attributs de chasse* ; dans le milieu un sujet de la Fable. Ce tableau, représenté en bas-relief de marbre, est peint sur une toile de 2 pieds 8 pouces sur 11 pouces. 250 francs.

Vente Lebrun, 1779. — Un bas-relief : *Diane entourée d'enfants qui tiennent des instruments de chasse*. 250 francs



École Hollandaise. *Conversations, Scènes de théâtre.*

CORNEILLE TROOST

NÉ EN 1697. — MORT EN 1750.



Corneille Troost naquit à Amsterdam, en 1697, tout à la fin de ce dix-septième siècle qui fut la glorieuse époque de la Hollande, surtout pour les arts. La sève de l'école commençait à s'épuiser. Tous les grands artistes étaient morts : Rembrandt, Van der Helst, Paul Potter, Ruysdael, Pierre de Hooch, Albert Cuyp, Wouwermans, Karel du Jardin, les Van de Velde, les Ostade, et Gérard Dow, et François Miéris, et Terburg et Metsu. Ces maîtres ne laissaient guère après eux que de froids imitateurs ou d'infidèles disciples. Le génie indigène s'était profondément altéré déjà au contact de l'étranger. La peinture hollandaise, pour avoir voulu singer l'Italie et balbutier le style, avait perdu sa généreuse et puissante originalité, sa vigueur native. Corneille Troost, au milieu de cette déroute, se rattacha aux branches et se fit le peintre de son temps et de son pays. Poussé par une humeur spirituelle et caustique, il imagina de recommencer, au dix-huitième siècle, ce qui avait illustré Jean Steen au dix-septième. Mais, inférieur de tout point à ce maître-homme, il ne vit la société contemporaine qu'au théâtre ou dans les livres, et, au lieu de peindre les mœurs,

les travers et les ridicules de la bourgeoisie, en les observant sur nature, il les peignit tels qu'ils étaient représentés sur la scène. Ses héros furent presque tous des personnages de comédie ou de roman.

Ce n'est pas un petit honneur que lui ont fait ses compatriotes, en l'appelant le Hogarth de la Hollande; et comment le lui contester? S'il a mis du sel dans ses satires locales, du piquant dans ses allusions et de la vérité dans ses peintures, qui peut en être meilleur juge que les Hollandais eux-mêmes? Que de finesses doivent nous échapper quand nous cherchons à comprendre les compositions de Troost, puisqu'il en est plusieurs, dans le nombre, dont le sens tout entier nous est inconnu! Les peintres qui représentent les mœurs d'une époque, ses modes, toujours si fugitives, ses passions du moment, ses comédies destinées à l'oubli, et qui regardent ainsi à ce qu'il y a de relatif et de changeant dans le spectacle d'une société, ceux-là sont condamnés à n'être compris que de la génération pour laquelle ils ont travaillé et qui les applaudit. En France, nous avons, même de nos jours, l'exemple de plus d'un artiste qui a été illustre par ses satires et que déjà l'on comprend à peine. Que penseront nos neveux de certaines caricatures de Charlet, de certaines épigrammes de Daumier et de Gavarni, lorsque les types qu'ils ont crayonnés, qu'ils ont sculptés au vif sur la pierre du lithographe, se seront modifiés avec le temps ou auront disparu? Il en doit être ainsi de Corneille Troost. Les Hollandais du dix-neuvième siècle ne l'apprécient pas autant, il s'en faut, que l'estimaient ses contemporains, et il arrivera un jour où l'intérêt de son œuvre sera devenu inintelligible pour tout le monde.

Ce qu'il nous est permis d'apprécier en lui, maintenant, c'est le talent du peintre proprement dit, je veux dire l'art d'éclairer et de grouper ses figures et de les mettre en scène (c'est bien le mot, cette fois), le maniement du pinceau, le choix et la qualité des tons; en d'autres termes, l'ordonnance, le clair-obscur, le coloris, la touche. Homme d'esprit, c'est par la composition qu'il brille. Bien qu'adroitement calculée, la sienne semble toujours naturelle. Troost n'y introduit jamais des personnages inutiles ni des ornements superflus; il montre clairement ce qu'il veut montrer, et, à l'inverse des autres artistes de sa nation, qui se plaisent à accumuler les accessoires, il ne met, lui, dans ses intérieurs, que les meubles nécessaires et les ustensiles significatifs, et, dans ses *Conversations* en plein air, que des fonds peu chargés, simplement agréables, et qui paraissent imaginés pour achever la pensée du tableau, tant ils sont bien liés à l'action des figures et à leur ensemble. Troost est, avec Terburg, celui de tous les maîtres hollandais, peintres de genre, qui a le mieux entendu la concentration de l'intérêt, et ce qu'on appelle le repos de la composition. En parcourant son œuvre, nous y trouvons plus d'un exemple de cette intelligente sobriété. Ici, c'est l'*Amour mal assorti :* un vieillard déclare *sa flamme* à une jeune veuve; il a jeté à terre sa canne, son chapeau et ses gants, et, dans son ardeur sénile, il serre de près la Suzanne facilement chaste... Le joli intérieur! Un Slingelandt, un Gérard Dow, un Miéris y aurait multiplié les détails du confort domestique; ici, pas un détail, pas un meuble de trop; mais rien n'y manque, non plus, de ce qui doit y être, ni la pendule obligée, ni la cage au serin, ni le portrait de l'époux défunt que l'on veut remplacer, ni le pot de fleurs où trempe la tige d'une rose épanouie, comme celle que l'on veut cueillir. — Là, c'est le *Tuteur trompé*, une scène anticipée du *Barbier de Séville :* on voit venir, dans la rue, une jeune fille conduite prisonnière par son tuteur, un rustre jaloux et tout de noir habillé. Tandis qu'elle l'occupe de son sourire, qu'elle l'enveloppe de ses regards et de ses charmes, sa petite main reçoit le baiser d'un amoureux que *le hasard* a fait passer par là. Les Bartolo sont décidément de tous les temps et de tous les pays, et cette ingénue n'a pas besoin d'être enfermée pour avoir de l'esprit :

> C'est un joli début pour un cœur si novice;
> Il faut bien à la force opposer l'artifice.

Les rues que Troost représente sont comme celles du théâtre. Il n'y passe que les acteurs indispensables à l'action. Ce sont, il est vrai, des rues telles qu'on en trouve dans les quartiers riches d'Amsterdam, rues propres, peu fréquentées et silencieuses, dont chaque porte a ses cuivres polis, ses boutons brillants, et le

nom de son propriétaire gravé sur une plaque à bordure historiée. Le mot *Notaris*, écrit sur la porte d'une maison qui fait ici le coin de deux rues, indique la profession du tuteur, profession qui fut toujours en haine aux amoureux, qu'ils s'appellent Lindor, ou Clavaroche, ou Fortunio. — Plus loin, c'est *l'Amant déguisé* ou bien *l'Amant peintre*. Pauvre tuteur ! il aura beau faire le guet autour de sa Rosine, le galant se déguisera,



LA PROPOSITION DE MARIAGE

s'il le faut, en servante, il prendra le tablier, la cornette et le pet-en-l'air, et en attendant qu'on le casse aux gages, il sera aux appointements de sa belle ; ou bien il se servira de l'amour même de Bartolo pour mieux lui donner le change, et, avec sa permission, un faux peintre viendra barbouiller un portrait, mais d'après nature, car comment le faire ressemblant, rien que de souvenir? *De la copie, il passe au bel original*, disent les vers de l'estampe. Et ici, je retrouve encore une intention piquante dans les accessoires ; c'est un tableau qui est accroché à la muraille et qui représente Apelles recevant Campaspe des mains d'Alexandre : il n'y a qu'un tuteur, évidemment, qui s'y puisse tromper.

Une des qualités de Troost est l'intelligence du clair-obscur; il est assez rare, au surplus, que cette qualité fasse défaut à un peintre hollandais. On peut dire de Troost qu'il modèle encore mieux son tableau, pris dans son ensemble, que chacune de ses figures en particulier. Sa lumière est toujours si naturellement distribuée que les figures se détachent parfaitement l'une sur l'autre et toutes à la fois sur le fond. Le *Capitaine Ulric* est, en ce genre, un des morceaux les mieux réussis de l'œuvre. La scène est pittoresque et d'un effet piquant. C'est un mari qui, faisant à lui seul une patrouille nocturne autour du logis conjugal, rencontre un joli-cœur en observation et fait le geste de lui passer sa rapière au travers du corps. La femme d'Ulric, qui est descendue au bruit de la rencontre, est éclairée par un bougeoir qu'elle vient d'allumer, et par une chandelle que le farouche capitaine a plantée, en guise de plumet, sur son casque, sans doute afin d'avoir la libre disposition de ses deux bras. Pour savoir si ces trois figures expriment bien ce qu'elles veulent exprimer, il faudrait connaître la comédie d'où elles sont tirées, *le Capitaine Ulric ou l'Avarice dupée;* mais nous pouvons féliciter le peintre d'avoir su mettre en jeu les deux lumières qui dramatisent son tableau et qui, laissant dans l'ombre le renfrogné visage du capitaine, font valoir inégalement le personnage élégant de l'amoureux en chapeau à plumes, et la charmante mais un peu froide physionomie de madame Ulric, blanche Hollandaise, aux carnations blondes, aux fermes appas, qui n'est point sans doute la sentinelle de sa propre vertu, si j'en crois ces vers de l'estampe :

Tu fais le guet en vain : va, romps ta hallebarde;
La vertu d'une femme est sa plus sûre garde.

Troost, ai-je dit, enlève toujours franchement ses figures, et il faut convenir, du reste, que ce mérite lui était plus facile lorsqu'il prenait les quakers et les quakeresses pour sujets de ses satires. Le souffle de Voltaire, qui passait alors partout, atteignait ces braves gens et les indiquait au ridicule, par cela seul qu'ils étaient austères et ennuyés. Vêtus de noir de pied en cap, coiffés de grands chapeaux à larges bords, sans tournure, sans plumes, sans cordon, les gens de la secte des Trembleurs, comme on les appelait, se détachent aisément sur les fonds clairs que leur a ménagés le peintre, et son goût pour l'extrême sobriété des accessoires s'accorde à merveille, cette fois, avec la rigidité naturelle des habitudes et des ameublements de la secte. *René* est un des héros de Troost; c'est une sorte de Jocrisse, que l'artiste a pris de préférence parmi les quakers, pour fustiger sur leur dos les ridicules de la société hollandaise. Chaque pays a ses types grotesques, auxquels on attribue généreusement toutes les bévues, tous les travers d'une génération entière : ce sont les Hercules de la sottise. Ils finissent quelquefois par caractériser tout un peuple, dans la bouche ou sous le crayon du critique. Le gros de la nation anglaise est personnifié par John Bull; le fonds de notre bourgeoisie l'est encore par M. Prudhomme, création sublime d'Henri Monnier, et avant de posséder les Beauminet et les Coquardeau de Gavarni, nous avons eu, il y a trente ans, le Mayeux de Traviès. En Hollande, *Robert* et *René* étaient, au dix-huitième siècle, des types reçus à la comédie comme dans le populaire. Aussi les voit-on paraître et reparaître à chaque instant dans l'œuvre de Corneille Troost. L'histoire des aventures de René et de sa tendresse malencontreuse pour mademoiselle Sarotte, doit sans doute, encore aujourd'hui, amuser vivement les Hollandais, puisque la gravure a conservé aux divers épisodes de ce roman une certaine saveur, même pour nous, qui ne sommes pas avertis de la malice des intentions. Soit que René, d'un air deux fois bête, fasse sa *déclaration à Sarotte*, debout, droit, et couvert de ce chapeau uniforme qu'un quaker ne lève jamais; soit qu'il formule aux parents de Sarotte sa *proposition de mariage*, il a toujours ses mains étendues toutes grandes sur ses cuisses, le pouce sur la couture du haut-de-chausses. Sa bêtise est austère, son ineptie est réglée, automatique et prévue par les ordonnances de la secte. Quant au tableau, il se comporte à merveille : l'air y est présent, l'œil mesure la profondeur de la chambre, tourne autour des figures, s'arrête un instant devant une marine de Bakhuisen et un portrait de la mère de Sarotte, puis va surprendre, par la porte entrebâillée, la Frétillon de cette famille quakeresse (où diable une Frétillon va-t-elle se nicher?) qui, en

voyant l'oiseau qu'on veut mettre dans sa cage, murmure probablement ces vers de la légende :

> Ne crois pas que jamais cet hymen s'accomplisse.
> Jean, ta fille aime ailleurs et nargue tes amis;
> D'une vie de hibou, son cœur n'est point épris :
> Frétillante tendron méprise un froid Jocrisse.

La littérature, on le voit, joue un grand rôle dans l'art du dix-huitième siècle ; elle y témoigne même des



CORPS DE GARDE

empiétements de la pensée. Quand on est une fois sur cette pente, on en vient aisément à mettre la peinture au second plan, c'est-à-dire qu'à force de courir après l'esprit, on oublie de peindre. C'est là ce qui arriva justement à Corneille Troost, car, sur la fin, sa pratique était devenue facile jusqu'à la négligence et légère jusqu'au défaut de solidité : sur la fin, dis-je, car il existe des peintures de lui, d'une bonne et brave exécution : ce sont les tableaux qu'il fit dans sa jeunesse pour diverses confréries d'Amsterdam. Son morceau capital en ce genre représente les cinq directeurs du collége des chirurgiens, assistant à la dissection d'un cadavre, ou plutôt à une leçon d'anatomie, comme celle de Rembrandt, car le personnage principal est un professeur qui, debout, le scalpel en main, démontre le jeu de certains muscles. Un fond clair fait valoir toutes les figures, qui sont vêtues suivant le costume du temps. Sans avoir vu ce tableau, qui a beaucoup de

réputation, non plus que les groupes de portraits que Troost peignit, de grandeur naturelle, pour la corporation des tonneliers, pour celle des médecins et pour l'Hôpital des Orphelins, nous pouvons croire, d'après les témoignages de Jost et de Descamps, que ces ouvrages étaient exécutés dans les bonnes et fermes traditions de l'école ; mais il est certain que Troost préférait aux lenteurs de la peinture à l'huile les faciles improvisations de l'aquarelle. La vivacité naturelle de son humeur s'arrangeait mieux de ce procédé, et pour un peintre qui brillait surtout par l'intention comique et par l'esprit, le lavis et le crayon pouvaient suffire, aux yeux des amateurs. Cela explique pourquoi la plupart des compositions de Troost sont simplement dessinées et gouachées ; mais, comme il arrive à tous les artistes qui sont ingénieux d'invention et habiles à distribuer la lumière, les tableaux de Troost gagnent beaucoup à être vus à travers les savoureuses estampes de Tanjé et de Houbraken ; et, quand bien même ces tableaux, au lieu d'être enlevés à la gouache, seraient peints avec la fermeté limpide de Van der Helst ou avec la maestria de Rembrandt, ils ne seraient pas plus frappants dans la version du graveur, ni plus amusants pour l'œil, ni plus curieux.

A ce trait, on peut déjà reconnaître la transformation qui s'est opérée en peinture dans la patrie de Corneille Troost. A mesure qu'elle s'éloigne du grand siècle, la peinture hollandaise perd son caractère national, pour prendre une physionomie française ou anglaise, de façon que ceux-là mêmes qui se sont donné la mission d'observer les mœurs de la Hollande, ont mis ou voulu mettre dans leurs compositions locales un esprit étranger. Je suppose que Jeaurat ou Lépicié fussent allés s'établir à Amsterdam avec la pensée d'y représenter la société du pays, ils l'auraient certainement vue avec les mêmes yeux que Troost. Au dix-huitième siècle, l'esprit français, ou, si l'on veut, l'esprit tout court (ce qui est peut-être au fond la même chose), l'esprit envahit tout. Les écoles qui, au siècle précédent, étaient le plus fortement originales, se ressemblent maintenant et tendent à se confondre. Sous Louis XIII et Louis XIV, la peinture est personnifiée en Hollande par Rembrandt et Van der Helst ; en France, par Nicolas Poussin et Lesueur. Pendant qu'Ostade et Jean Steen florissaient à Amsterdam, Lebrun dessinait ses batailles d'Alexandre, et les *magots* que l'on adorait dans les Pays-Bas étaient chassés des petits appartements de Versailles. Se peut-il rien imaginer de plus dissemblable ? Eh bien ! trente ans plus tard, ces différences commencent à s'effacer, ces abîmes se comblent. Les protestants, réfugiés en Hollande, y ont apporté déjà les tournures, les modes et les pensées de la France ; il vient un moment où Jacob de Wit peint des pastorales, des amours et des nymphes à la Boucher ; où Corneille Troost compose des *Corps de garde*, comme ferait Siméon Chardin ; où Van Huysum idéalise ses paysages à la manière de Francisque Milet. C'est alors que l'on joue Molière sur les théâtres de la Haye et d'Amsterdam, et Troost, avec son esprit français, sera des premiers à y courir. Il faut avouer pourtant que les comédies de Molière, en passant par l'interprétation d'un Hollandais, ont perdu de leur vigueur et de leur chaleur ; la *vis comica* s'est affaiblie, et le *Tartuffe* de Troost, dans la scène où Orgon est caché sous la table, est un peu froid auprès de celui qui ôte enfin le masque, dans la comédie, et découvre effrontément le *feu discret* dont il avait brûlé jusqu'alors. Troost a été plus heureux quand il a représenté une scène du *Malade imaginaire* ; et, pour le dire en passant, ceux qui cherchent de jolis intérieurs époque Louis XV, les trouveront là tout à fait charmants et sans que rien y manque, ni les trumeaux sculptés à plein bois, ni les consoles élégamment cambrées, ni les meubles tourmentés avec grâce et qui provoquent au repos, ni ces panneaux décorés par Jacob de Wit, qui caressent le regard.

Si Corneille Troost ressemble souvent à Jeaurat et même à Chardin, il a encore plus d'analogie, dans certaines parties de son œuvre, avec William Hogarth. Les *Noces de Clorus et de Rosette*, par exemple, pourraient passer pour un morceau du peintre anglais, car on le retrouve là tout entier, avec ses airs de tête, ses costumes ultra-britanniques, sa forte pantomime et ses figures expressives, j'allais dire grimaçantes. Oui, ce sont, tous, des cousins de John Bull, ces joyeux convives, et la pimpante Rosette, et le beau Clorus, qui, en guise de fine plaisanterie, soulève du bout de son pied le cotillon de la mariée, entre le ménétrier qui racle son violon et le poète qui lit son épithalame. Oui, tous ces couples amoureux se disent : *Oh! yes!* et il parle anglais, lui aussi, ce gros compère enluminé, qui sourit plein de joie et plein de porter.

J'imagine également que William Hogarth, s'il eût voulu peindre en caricature la *Mort de Didon*, l'eût

fait à peu près comme Troost, dans ce même goût burlesque, un peu lourd, mais de haute épice. Didon ne pouvant se consoler du départ d'Énée, pas plus que la nymphe Calypso du départ d'Ulysse, a étendu un matelas sur son bûcher et s'est arrangée pour y mourir à son aise, après s'être passé l'épée du traître au travers du corps, se punissant par où elle aurait voulu pécher. Elle tient à la main la dernière lettre de son infidèle, sur laquelle on lit : *Troube lufte* (serment d'amour), et le portrait de son amant en perruque est suspendu au matelas ; la sœur de Didon s'évanouit, et on lui fait respirer des sels ; les dames de la reine se



LES NOCES DE CLORIS ET DE ROSETTE

désespèrent aussi, comme il convient, sur leur perron, et l'une d'elles, pour mieux voir, lève une fenêtre à guillotine. L'Amour lâche de l'eau sur le brasier, et une Parque en vertugadin descend du haut des cieux pour couper, couturière céleste, le fil des jours de la reine. Au loin, on aperçoit la flotte hollandaise et le vaisseau qui emporte Énée en tricorne. Cette critique du costume, salée au gros sel, est expliquée par une affiche de théâtre sur laquelle on lit, en hollandais : *Aujourd'hui*, 1er *janvier* 1758, *on représentera la* Mort de Didon, etc. Ainsi, trente ans avant la grande réforme du théâtre, en France aussi bien qu'en Hollande, Troost a eu le mérite de se moquer amèrement d'une mise en scène dans laquelle les acteurs représentaient Vénus en paniers, avec de la poudre et des mouches, et Mars en perruque à la brigadière.

On conçoit maintenant pourquoi les Hollandais attachent tant de prix aux ouvrages de Troost, qui ont trait presque tous à leur histoire, à leurs modes passées, à leurs anciennes mœurs, à leur ancien esprit.

En lui se retrouve d'ailleurs quelque chose de la verve humoristique de Jean Steen. Toutefois, Jean Steen est un homme de prime saut, un génie rabelaisien, mais *sui generis*, qui a observé en peintre et en philosophe la grande comédie, la comédie humaine. Troost n'est, auprès de Steen, qu'un artiste de seconde main, qui a observé spirituellement la comédie du théâtre et qui s'est trop localisé pour ne pas perdre, en dehors de son pays et après sa mort, une partie de son charme et presque tout le piquant de son esprit.

CHARLES BLANC.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

LE MUSÉE DU LOUVRE ne possède aucun tableau de *Corneille Troost*.

MUSÉE D'AMSTERDAM. — Le portrait de l'artiste lui-même.

MUSÉE ROYAL DE LA HAYE. — Dix dessins à la gouache et au pastel représentant des scènes de comédies hollandaises.

Cinq dessins à la gouache et au pastel représentant une réunion d'amis et connus sous le nom de *Netri*, que l'on retrouve dans l'acrostiche suivant :

Nemo loquebatur.
Erat sermo inter Fratres.
Loquebantur omnes.
Rumor erat in casa.
Ibant qui poterant, qui non potuêre, cadebant.

Ces gouaches sont réunies dans un petit salon réservé, à côté de la salle du *Taureau* de Paul Potter.

VENTE DE HEINEKEN, 1757. — Jeune personne à mi-corps qui dessine. Sur toile. 300 livres.

VENTE GERRIT BRAAMCAMP, 1771. — Deux tableaux faisant pendant : l'un représente une dame qui tient un livre de musique et regarde un cavalier accoudé sur sa chaise, qui tient dans sa main une flûte traversière et semble lui faire remarquer une note ; devant elle est une table couverte d'un tapis, sur laquelle il y a une épinette ; dans le fond de l'appartement on voit une compagnie. L'autre représente la scène du *Tartuffe* où le mari est caché sous la table, les caractères sont très-bien exprimés. Ces tableaux sont bien composés et librement peints. Toiles. $0^{m}62$ sur $0^{m}70$. 200 florins ; P. Calkoen.

VENTE DIONIS MUILMAN, 1773. — Un Corps de garde où trois officiers consultent une carte géographique. Dessin très-fin et colorié, $0^{m}35$ sur $0^{m}48$. Il est gravé par Houbraken et reproduit dans cette notice, page 5. 186 florins.

L'ÉTOILE DES ROIS, sujet de nuit. $0^{m}51$ sur $0^{m}37$. Daté de 1716. 241 florins.

VENTE VAN DER MARCK, 1773. — Quatre actes de la comédie hollandaise *la Fausse Vertu ou la Feinte Tristesse*. Dessins superbes. $0^{m}65$ sur $0^{m}51$ chacun. 4,000 florins ; Neyman. — Un acte de la comédie hollandaise *la Fille rusée*. Dessin. $0^{m}73$ sur $0^{m}57$. 150 florins. Winter. — Un acte du *Capitaine Ulric ou l'Avarice dupée*. — Dessin gravé par Houbraken. $0^{m}62$ sur $0^{m}51$. 36 florins.

VENTE NEYMAN, 1776. — Un intérieur de corps de garde d'officiers hollandais, où l'on compte douze figures occupées à différents amusements ; ce sujet est coloré avec art et beaucoup de soin, comme un tableau. On en connaît l'estampe de même grandeur. $0^{m}48$ de largeur sur $0^{m}32$ de hauteur. 430 livres. Le même sujet, d'un effet très-piquant, de même grandeur, aussi colorié et éclairé de plusieurs lumières répandues dans la salle. 150 livres.

VENTE JEAN GISBERT, BARON VERSTOLK DE SOELEN, 1847. — Quelques messieurs, d'une mise distinguée, quittent une maison de la bonne bourgeoisie, située sur un des canaux d'Amsterdam ; beaucoup d'entre eux sont dans un état d'ivresse, et la servante, tenant une chandelle, en éclaire un pour qu'il puisse prendre place à côté d'un autre personnage, assis dans un traîneau. Ce dessin admirable, d'un bel effet de lumière, est colorié à la gouache. 180 florins.

La mort de Didon parodiée. — Dessin d'une exécution large et plein de caractère, lavé à l'encre de Chine. 40 florins.

Les Plaisirs de la foire à Amsterdam. — Sur le quai d'un canal de ladite ville, un grand nombre d'enfants, déguisés en militaires, sont en plein mouvement et transportés de joie. Une mère, qui semble ne pas vouloir laisser participer plus longtemps son fils à ces plaisirs, vient troubler la fête, et donne lieu à quelques scènes bouffonnes. Dessin fort spirituel, colorié à la gouache. 201 florins.

IMP. [illegible] ET Cie, [illegible]

APPENDICE

LAMBERT ZUSTRIS

NÉ VERS 1491. — MORT EN 15..

Lambert Zustris ou Sustris, sur le compte duquel les biographes ne fournissent que des renseignements incertains, est un de ces maîtres qui, séduits par le génie de la Renaissance, allèrent chercher en Italie l'élégance et le style. Né à Amsterdam aux dernières années du quinzième siècle, Zustris reçut d'abord à Munich les leçons de Christophe Schwartz, et s'établit ensuite à Venise, où il passa presque toute sa vie. C'est là qu'il connut Titien, dont il essaya d'imiter le puissant coloris. Les carnations de ses figures sont en effet chaudes et dorées, peut-être par le temps; mais sa peinture, loin d'être grasse et ferme comme celle des Vénitiens, est légère et lisse. Le trait le plus saillant de son caractère, c'est d'avoir outré la grâce des désinvoltures italiennes, à l'inverse de la plupart des Flamands, qui ne l'ont imitée que pour l'alourdir. Les tableaux de ce maître sont très-rares; son chef-d'œuvre, qui représente *Vénus et l'Amour*, est conservé au Musée du Louvre. Dans l'attitude un peu forcée de la déesse, dont la figure s'allonge démesurément, on trouve plutôt le maniérisme des maîtres du seizième siècle, tels que Rosso et Primatice, que la souveraine élégance des fortes écoles; mais le modelé est délicatement étudié, les chairs ont de la morbidesse, et l'on doit reconnaître dans cette peinture l'effort d'un artiste du Nord qui essaye de se faire Vénitien, et qui a grandi dans l'atelier d'un savant coloriste.

Lambert Zustris mourut à Munich au service de la cour de Bavière. Il eut un fils, nommé Frédéric, qui naquit en 1526 et mourut en 1599. Vasari, qui parle de lui avec éloge, nous apprend qu'il fut membre de l'Académie de Florence et qu'il peignit un tableau à l'occasion de la mort de Michel-Ange. Le Musée de Munich conserve de Frédéric Zustris une peinture qui représente l'artiste, sous la figure de saint Luc, assis devant un chevalet. Le Louvre a aussi de lui un portrait à la plume qui passe pour l'effigie de Cosme de Médicis, mais ces œuvres ne sont pas assez significatives pour nous permettre de juger en connaissance de cause le fils de Lambert Zustris.

Musée du Louvre. — *Vénus et l'Amour*. La déesse se soulève sur un lit de repos richement sculpté et pose la main droite sur des colombes que l'Amour montre avec une flèche. Dans le fond, Mars couvert de son armure et quatre autres personnages. (Gravé par Romanet.)

Musée de Caen. — *Baptême de Jésus-Christ*, esquisse.

Le duc d'Orléans possédait de Lambert Zustris une importante composition, l'*Enlèvement de Proserpine*, dont nous n'avons pu retrouver la trace, et qui ne nous est aujourd'hui connue que par la gravure de J. L. Delignon.

PAUL MOREELZE

NÉ EN 1571 — MORT EN 1638.

Paul Moreelze, qui est fort peu connu en France, est un portraitiste dont les Hollandais font un certain cas. Né à Utrecht en 1571, il fut élevé chez Michel Miereveld et il alla ensuite achever son éducation à Rome. De retour dans sa ville natale, il fit un nombre considérable de portraits. S'il est permis d'en juger par le seul que nous ayons vu, celui qui est au Musée de Bruxelles, Moreelze serait un peintre cotonneux et froid. Il s'était aussi occupé d'architecture, et on prétend que ce fut d'après ses dessins qu'on construisit la porte

Sainte-Catherine, à Utrecht. Les compatriotes de Moreelze, qui professaient pour lui une estime singulière, lui conférent les fonctions de bourgmestre; toutefois il continua jusqu'à sa mort, arrivée en 1638, à faire des portraits. Sa manière rappelle celle de son maître Miereveld, avec moins de luxe dans les costumes et les accessoires.

Musée d'Amsterdam. — *Portrait de Frederic, roi de Bohême.* — La *Femme de Jean Van Olden Barneveldt* (1615). — *La Belle Bergère.*

Berlin. — Une *Jeune Femme en robe noire et en bonnet blanc* (1626).

Bruxelles. — Un *Homme tenant une pomme.*

La Haye. — *Catherine Christine, princesse de Nassau.* — Une *Princesse de Hanau.*

Rotterdam. — Deux *Saintes Familles.* — Une *Madone.* — Deux *Bergères* et sept portraits.

Galerie Bridgewater. — *Saint Joseph et l'Enfant Jesus.*

Galerie Suermondt. — *Jeune Femme vêtue de noir.*

Vente Ocke (Leyde, 1817). — Une *Bergère.* 2,500 fl. C'est le tableau du Musée d'Amsterdam.

Vente Schamp d'Aveschoot (Gand, 1840). — Une *Vieille dame en cornette et assise dans un fauteuil rouge.*

Monogramme :

JEAN VAN RAVESTEIN

NÉ EN 1572. — MORT EN 1657.

La Renommée s'est montrée bien oublieuse envers Jean Van Ravestein. Dans ses portraits de magistrats hollandais, dans ses réunions d'arquebusiers ou d'échevins, ce maître est allé quelquefois aussi loin que Van der Helst, et peut-être son influence ne fut-elle pas étrangère au style qu'adopta le grand portraitiste de Harlem. Ravestein est né à la Haye en 1572; son maître n'est pas connu, et les biographes nous ont laissé ignorer les principaux événements de sa vie. On sait toutefois que, dès les premières années du dix-septième siècle, il était fort employé à la Haye. Il peignit, en 1616, les capitaines et les lieutenants de la corporation des arquebusiers, et il a toujours excellé dans ce genre de peinture, qui convenait à la gravité de son talent, à la sûreté de son exécution à la fois prudente et libre. L'hôtel de ville de la Haye conserve quatre de ces vastes tableaux, où revivent, dans la fière simplicité de leur attitude et dans leur parlante ressemblance, ces bourgeois intelligents, ces marchands si actifs et si sages dans l'exercice de leur magistrature municipale. Malgré la coloration presque toujours uniforme de leurs vêtements noirs, Ravestein a su donner à ses tableaux beaucoup d'intérêt et de lumière. Il est inutile de dire que, dans les portraits isolés, l'artiste ne se montre ni moins habile ni moins épris du caractère.

Vers la fin de sa vie, Jean Van Ravestein eut son rôle dans une affaire dont l'heureux succès a plus contribué à sa gloire, aux yeux des conteurs d'anecdotes, que dix de ses meilleurs portraits. Comme Lebrun l'avait fait chez nous lorsqu'il fonda l'Académie royale de peinture pour soustraire les artistes à la tyrannie de la communauté de Saint-Luc, Ravestein se mit à la tête d'une compagnie de peintres et de sculpteurs qui, en 1655, demandèrent à former une maîtrise spéciale et à séparer leurs intérêts de ceux des enlumineurs et des décorateurs, pour qui la peinture était moins un art qu'un métier. Ravestein réussit dans cette levée de boucliers, et ses confrères lui surent longtemps gré du service qu'il leur avait rendu. Cet habile maître mourut à la Haye en 1657. Son portrait du bourgmestre Corneille Witsen, que nous avons vu à la société *Arti*, à Amsterdam, en 1858, nous le fait regarder comme un peintre égal en ce genre à Philippe de Champagne et plus serré que Van der Helst.

Musée d'Amsterdam. — *Jean Pietersen Snoeck.* — La femme du même personnage.

Berlin. — *Portrait d'un homme vêtu de noir, avec sa petite fille.*

Brunswick. — Une *Famille hollandaise.*

Bruxelles. — *Kenna Van Asselaer, la célèbre héroïne de Harlem.*

Copenhague. — Un *Portrait.*

Dresde. — Un *Vieillard revêtu d'une armure.*

La Haye (Hôtel de Ville). — Quatre grands tableaux dont deux représentent les chefs des compagnies d'arquebusiers; les deux autres sont les portraits des échevins en charge en 1618 et en 1636.

Munich. — *Portrait d'un homme vêtu de noir.* — Une *Femme en noir avec une chaîne d'or.*

Rotterdam. — Deux portraits d'hommes.

Galerie Suermondt. — Portrait d'un membre de la famille Nieuwerkerke (1633).

DAVID BAILLY

NÉ EN 1584. — MORT APRÈS 1651

David Bailly tiendrait peut-être une meilleure place dans l'histoire de l'art hollandais si, au lieu d'aller courir le monde à la recherche de la renommée, il l'eût tranquillement attendue chez lui, le pinceau à la



VANITAS VANITUM ET OMNIA VANITAS (Collection de M. Dumont, à Cambrai)

main. Son nom serait sans doute plus connu s'il eût circonscrit son ambition. Il était né à Leyde en 1584. Pierre Bailly, son père, lui donna les premières leçons de peinture, et le confia ensuite au graveur Jacques de Gheyn; mais David Bailly ne resta qu'un an chez ce maître; il travailla ensuite dans l'atelier d'Adrien Verburg et dans celui de Corneille Van der Voort, qui habitait Amsterdam et qui s'y était fait une certaine réputation par ses nombreux portraits. De retour chez son père, après un apprentissage qui avait duré six ans, David Bailly, sachant que tout chemin mène à Rome, se dirigea d'abord vers Hambourg, et visita successivement plusieurs villes de l'Allemagne. Après s'être arrêté à Francfort, à Nuremberg, à Augsbourg, il traversa le Tyrol, planta un instant sa tente à Venise et arriva enfin au but de son voyage. Pendant son séjour en Italie, il dut peindre un assez grand nombre de tableaux, qui, malheureusement, ne se retrouvent

plus aujourd'hui. Il revint par l'Allemagne et rentra chez lui, en 1613, après une absence qui avait duré cinq ans.

Durant les années qui suivirent, David Bailly se consacra au portrait, genre de peinture pour lequel il avait une aptitude spéciale, ainsi que le prouve l'effigie qu'il nous a laissée de Marie Van Reigersbergen, femme du publiciste Grotius. Il peignit aussi avec talent des *natures mortes* ou, pour mieux dire, des tables chargées d'instruments ou d'objets de toutes sortes, et parfois il a donné place à des accessoires analogues dans ses portraits. Toutefois, aux derniers temps de sa vie, il paraît s'être lassé du pinceau, et il se contenta dès lors de dessiner au crayon de charmants portraits de petite dimension. D'après le catalogue du Musée d'Amsterdam, Bailly serait mort à Leyde en 1638. Cette date est inexacte : une œuvre importante, dont nous allons dire quelques mots, prouve que le savant artiste vivait encore en 1651.

Les productions de David Bailly sont extrêmement rares, et aucun de ses portraits ne paraît avoir été gravé jusqu'à présent. Aussi considérons-nous comme une bonne fortune l'occasion qui nous est offerte de reproduire dans l'*Histoire des Peintres* un des tableaux les plus intéressants de ce maître trop peu connu. Cette peinture nous a été obligeamment signalée par un amateur de Cambrai, M. Dumont, qui lui a donné, parmi les richesses de sa collection, la place qu'elle mérite. David Bailly y a représenté un homme, jeune encore, mais déjà grave, qui, vêtu de noir à la mode son temps, est assis sur une table où l'artiste a entassé toutes les choses fragiles, tous les objets éphémères qui peuvent symboliser les vanités de la vie humaine. — *Vanitas vanitum et omnia vanitas*, tels sont les mots que Bailly a eu soin d'inscrire au coin du tableau, comme s'il avait jugé que sa pensée, pourtant si claire, ne l'était pas encore assez pour le spectateur. Des roses flétries, une lettre entr'ouverte, une tête de mort, des bulles de savon, un vidrecome à moitié vide où se reflète la fugitive image de la volupté, une bougie qui vient de s'éteindre, tels sont les principaux emblèmes que David Bailly a réunis autour de son jeune philosophe. La peinture d'ailleurs est excellente, et c'est l'essentiel; le portrait du personnage est lumineux et vivant; la main surtout est d'une exécution superbe. Quant aux accessoires qui complètent la pensée du maître, ils sont touchés avec une liberté pleine d'accent, et, éclairés du rayon qui leur convient, ils ont tout le relief de la réalité. Alors même que son tableau n'aurait pas le mérite d'une rareté excessive, il serait encore une œuvre d'art d'une grande valeur et d'un charme infini. Pourquoi faut-il que, distrait de la peinture à l'huile par des travaux d'un autre ordre, David Bailly se soit servi si rarement du pinceau qu'il maniait d'une main si magistrale?

MUSÉE D'AMSTERDAM. — *Portrait de la femme de Grotius.* Ce tableau est signé *D. Bailly fecit.* A° 1624.

CABINET DE M. DUMONT, A CAMBRAI. — *Portrait d'un jeune philosophe.* Ce tableau porte l'inscription suivante : VANITAS. VANITUM. ET. OMNIA. VANITAS. *David. Bailly. pinxit.* A° 1651.

M. Paul Mantz a consacré au cabinet de M. Dumont un excellent article, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er décembre 1860.

ADRIEN VAN DER VENNE

NÉ EN [illegible]. — MORT EN [illegible].

Une conception toujours originale, une exécution singulièrement libre et spirituelle, un style très-personnel et très-franc, caractérisent les compositions d'Adrien Van der Venne. Né à Delft en 1589, il fut envoyé par son père à l'université de Leyde, où il étudia longtemps les langues et les littératures anciennes. Un habile orfèvre, Simon de Valck, lui apprit à dessiner; Jérôme Van Diest lui apprit à peindre. Plus tard, il se lia d'une étroite amitié avec Breughel de Velours, et la collaboration de leurs pinceaux associés a produit des œuvres très-heureuses.

Le roi de Danemark, le prince d'Orange et plusieurs grands personnages de l'époque employèrent Van der Venne, qui, aux talents du peintre, joignait la science des lettres et même le génie du poëte. C'était un infatigable travailleur, et son plus vif désir consistait à grouper en un seul tableau des centaines de figurines. Les biographes rapportent qu'il avait peint, pour un seigneur polonais dont ils ne nous disent pas le nom,

une composition qui représentait une bataille empruntée à l'histoire de la Flandre. Cette peinture avait, « dit-on, » douze aunes de longueur.

Nous ne savons ce qu'est devenu ce singulier tableau, mais deux œuvres nous sont connues qui nous permettent de juger du rare talent d'Adrien Van der Venne. L'une, qui est conservée au Musée du Louvre, représente la *Fête donnée à l'occasion de la trêve conclue en 1609 entre les Hollandais et l'archiduc Albert*. C'est un amusant fouillis de personnages, qui défilent avec une gravité comique au milieu d'un paysage dû au pinceau de Breughel. Les costumes sont exacts et charmants, toutes les petites têtes sont pleines d'accent et de physionomie, et l'ensemble est d'une couleur intense mais harmonieuse. L'autre tableau de Van der Venne, qu'on peut voir au Musée d'Amsterdam, est encore plus compliqué. Il montre, sous la forme de l'allégorie, les chefs des diverses communions religieuses faisant la pêche aux âmes. Il y a dans ce vaste tableau beaucoup d'allusions dont le sens est aujourd'hui perdu; c'est l'œuvre d'un théologien subtil, mais c'est aussi l'œuvre d'un peintre. L'exécution de cette toile, pour laquelle Van der Venne a réclamé, à son ordinaire, le concours de son ami Breughel, est à la fois délicate et virile.

Adrien Van der Venne a publié en outre des recueils d'allégories et il a illustré de ses vignettes plusieurs ouvrages de littérature, entre autres ceux du poëte Cats. Cet habile maître, qui est mort à la Haye en 1662, est une des plus curieuses personnalités de l'école hollandaise.

LOUVRE. — *Fête donnée à l'occasion de la trêve conclue entre les Hollandais et l'archiduc Albert* (1616).

AMSTERDAM. — *Le prince Maurice à cheval*. (Gravé par W. Delff.) — *Les Pêcheurs d'âmes*. Ce tableau, qui a d'abord été attribué à Breughel de Velours et ensuite à Van Balen, a été payé 730 fl. à la vente Maurice de Jeude, en 1735.

GALERIE SUERMONDT. — *L'Été*. — *L'Hiver*. — Ces deux tableaux sont datés de 1614.

JEAN TORRENTIUS

NÉ EN 1589. — MORT EN 1640.

Torrentius naquit à Amsterdam en 1589, et il y mourut à l'âge de cinquante-un ans, laissant la réputation d'un peintre qui n'aimait à représenter que des sujets lascifs dans des miniatures ou des vignettes, et qui les traitait du pinceau le plus expressif et le plus fin. « Les sujets de ses tableaux, dit Descamps, enchérirent sur ceux de l'Arétin et de Pétrone. » Torrentius était de la secte des Adamites; il prêchait la communauté des femmes et il niait la divinité de Jésus-Christ. Ses opinions religieuses et les scandales d'une vie dissolue devaient lui attirer des persécutions dans un pays dont les mœurs n'ont jamais été relâchées, et qui appartenait alors à un protestantisme rigide. Les magistrats de Harlem ordonnèrent l'arrestation de Torrentius, et ils le firent mettre à la question; mais les tourments ne purent lui arracher un aveu. Il n'en fut pas moins condamné à vingt ans de prison. Cependant, par la protection de quelques grands personnages, et grâce à l'intervention de Charles Ier, le peintre fut mis en liberté à la condition de quitter la Hollande. Réfugié à Londres, il y recommença, sinon son genre de vie, du moins ses peintures lascives, et l'on juge s'il eut du succès au milieu d'un peuple qui se pique avant tout d'une excessive pudeur. Torrentius retourna secrètement à Amsterdam, et il y demeura caché jusqu'à sa mort, arrivée en 1640. Ses ouvrages furent recherchés par ordre de justice, et ceux que l'on put découvrir furent brûlés par la main du bourreau.

Houbraken et Campo Weyermans disent que Torrentius mourut dans les tortures de la question; mais on doit s'en rapporter de préférence au récit de Théodore Schrivelius, qui s'appuyait sur des actes publics, et qui, dans son *Histoire de Harlem*, a écrit la vie de Torrentius comme nous venons de la raconter en peu de mots.

Il est inutile d'ajouter qu'on ne trouve dans aucune galerie publique des peintures de Torrentius, et que celles qui ont échappé au feu, s'il en existe, sont cachées dans l'ombre de quelque collection privée, sous

prétexte de curiosité raffinée ou de rareté extrême. Toutefois, le catalogue de Charles I[er] mentionne deux peintures de Torrentius appartenant à ce prince : l'une représentant un homme nu ; l'autre, deux verres de vin du Rhin, *two glasses of Rhenish.*

ALEXANDRE KIERINCX

NÉ EN [illegible]. — MORT EN . . .

M. Adolphe Siret, dans son *Dictionnaire des Peintres*, fait observer que Descamps donne par erreur le prénom d'Alexandre à Kierincx ; mais ce prénom est bien celui de Kierincx, tel qu'on le lit dans les registres de la confrérie de Saint-Luc, à Anvers. La signature de ce maître, que nous avons relevée sur un de ses plus beaux paysages, à Copenhague, est précédée d'un *A* singulièrement compliqué à la façon gothique. Quoi qu'il en soit, si Kierincx était connu en France, on l'estimerait au moins à l'égal de Breughel et de Paul Bril. Pour nous, il nous semble supérieur à ces deux maîtres (en ne considérant Breughel de Velours que comme paysagiste). Il y a chez lui une poésie profonde, pénétrante, une poésie à la fois intime et grande. La première fois que je vis un tableau de sa main, ce fut en 1849, au palais de Christiansborg, à Copenhague ; jamais paysage ne m'a plus fortement saisi, ému. C'est la vraie solitude des grands bois. On n'y voit que des arbres solennels aux troncs noueux et tourmentés, des chênes aussi vieux que le monde. Un cerf paît tranquillement en compagnie de ses biches, dans ces *demeures* mystérieuses, et l'on croirait, au premier abord, qu'il n'y a pas d'autre animal vivant dans le tableau ; mais, en y regardant de près, on découvre çà et là des singes, des écureuils, des hiboux, des oiseaux de proie qui se déchirent dans l'ombre. Des flaques d'eau éclairent le terrain, et donnent lieu à la peinture des bêtes aquatiques, rats d'eau, grenouilles et canards sauvages. Ici, une cigogne au long bec se tient debout, immobile, au bord de la mare ; là, on entend courir des lézards sous les feuilles, on les voit monter le long des écorces. Sur de hautes branches, se tiennent en observation des pies, des corbeaux, des corneilles, et plus loin, se cachent parmi les menues branches, les oiseaux plus faibles que trahissent leur plumage chatoyant, leur gorge empourprée, leurs taches d'azur et d'or. Mais tous ces êtres vivants, j'allais dire tous ces détails, touchés avec amour et d'un pinceau très-précieux, qui compte les plumes de l'oiseau et les fibres de l'écorce, au lieu de se disputer l'attention, comme chez Breughel, sont perdus dans la masse majestueuse de ce paysage, tout luxuriant d'une végétation libre et primitive, et qui semble exprimer le grand concert de la nature, depuis le chant du grillon jusqu'au cri de l'aigle. Au milieu de cette immense forêt, on ne regrette pas l'absence de la figure humaine, et cependant un homme passe au loin à travers les épais feuillages ; mais il passe inaperçu, et, dans ce paysage incomparable, sublime, on ne sent transpirer que la nature des premiers âges, la puissance créatrice, le souffle de Dieu.... Le tableau porte en toutes lettres la signature du maître et la date de 1630. Nous l'avons copiée avec beaucoup de soin.

Kierincx dessinait mal les figures ; aussi, quand on en trouve dans ses paysages, elles y sont ajoutées par Corneille Poelenburg ou par Jurien Jacobs. M. François Mols, dans les notes manuscrites dont il a enrichi un exemplaire des *Anecdotes de Walpole*, qui est aujourd'hui en ma possession (et qui provient de la fameuse bibliothèque Renouard), M. Mols dit que Kierincx a fait aussi des tableaux d'architecture, et, en effet, on trouve une vue de Westminster, avec la date de 1625, mentionnée dans les *Anecdotes* comme ayant figuré à la vente Dagar (ou Agar).

Alexandre Kierincx fut reçu maître dans la confrérie de Saint-Luc, à Anvers, en 1619.

On ne trouve presque aucun tableau de Kierincx dans les musées de l'Europe.

COPENHAGUE. — Le paysage que nous venons de décrire. Il doit avoir 1 mètre 50 environ, sur 1 mètre 30.

MUNICH. — Paysage dans lequel on a la vue sur un fleuve, à travers de grands et vieux chênes. Bois. Le catalogue de la Pinacothèque porte : Kierincx, élève de *Jean Miel!* comme si Jean Miel avait pu former un peintre qui lui est si antérieur par le style et par la touche, et qui ressemble sous ces rapports à Breughel, à Paul Bril et à Roland Savery !

En faisant les recherches que nous avons réunies et publiées sous le titre de *Trésor de la Curiosité*, nous avons soigneuse-

ment relevé tous les ouvrages de Kierincx décrits dans les anciens catalogues.

Vente baron de Banckeim, 1747. — Un paysage. Sur le devant, chasse au cerf par Jacobs. 57 pouces sur 82. 300 livres.

Vente Neyman, 1776. — Un vieux pont ruiné, avec figures et animaux. Dessin à la pierre noire. 4 pouces sur 5. 26 livres.

Vente Blondel de Gagny, 1776. — Un paysage sur cuivre, très-fini, enrichi, par Corn. Poelenburg, de six figures. Provenant de la vente Carignan. 1400 livres.

Vente Lebrun, 1778. — Le même tableau. 1621 livres.

Vente abbé de Juvigny, 1779. — Un beau paysage, à la droite duquel sont de grands arbres et un chemin où passe un berger qui conduit son troupeau; plus loin, une femme porte un paquet sur sa tête; à gauche, s'élève un riche coteau, vivement éclairé; plus bas, près d'un lac, un vieux château entouré d'arbres. 18 pouces sur 30. 760 livres.

Vente Pauwels, 1803. — Un paysage de la plus grande beauté, orné de trois figures et de cinq chiens, par David Teniers. 38 centimètres sur 53. 330 francs. Nieuwenhuys.

Vente Dupont, 1807. — *Le bain de Diane.* Riche paysage, immense forêt; une allée à perte de vue. 162 francs. Dufourny.

Signature :

A. Keirincx fe 1630

GUILLAUME HÉDA

NÉ EN 1594. — MORT VERS [illegible]

C'est un des peintres les moins connus de l'école hollandaise, et un des plus admirables dans son genre. Son portrait, peint par l'un des frères De Bray, en 1678, nous apprend qu'il avait alors quatre-vingt-quatre ans, ce qui porte à 1594 la date de sa naissance. Héda fit de la peinture dans la meilleure époque, celle d'Albert Cuyp et de Rembrandt, alors que l'école voyait la nature plus largement que ne l'avaient vue les peintres secs du seizième siècle, mais il savait concilier cette largeur avec le précieux de la touche et l'excellence d'un coloris harmonieux sans fatigue. Il est dit dans quelques livres, notamment dans la *Notice des tableaux du Louvre*, que Héda imita souvent avec bonheur la manière qui a illustré David de Heem. Cette assertion nous paraît peu vraisemblable, et c'est plutôt le contraire qui serait vrai. Plus jeune que Héda, et moins peintre que lui, David de Heem a pu chercher à l'imiter; mais il est certain que les deux tableaux que nous connaissons de Héda sont supérieurs à tout ce qu'a peint de Heem, et que, loin de trahir un imitateur, ils révèlent un maître. Nous avons vu souvent, à Paris, dans le cabinet de M. Delbergue-Cormont, commissaire-priseur, un grand morceau de ce qu'on appelle *nature-morte*, et ce morceau est digne des plus habiles peintres de la Hollande, sans en excepter peut-être Rembrandt, qui ne s'est guère amusé, il est vrai, à ces bagatelles. Un vase à rafraîchir, un citron à demi pelé, un couteau, un pâté, des fruits, le tout sur une table recouverte d'un tapis superbe, mais d'une richesse tranquille, voilà de quoi se compose ce Héda. Le fond est sombre; le tableau est signé : *Héda*. 1635. Il ne se peut rien imaginer de plus beau que cette peinture; elle est onctueuse et ferme, libre et caressée, empâtée sans lourdeur, solide et facile tout ensemble. Le vase est merveilleusement rendu dans ses reflets, mais sans affectation, sans petitesse; le zeste rugueux du citron est exprimé fièrement par les grumeaux de couleur; le tapis est peint sans minutie; le ton général est doré, mais légèrement. Il y a quelques années, ce tableau figurait dans une vente publique dirigée par M. Delbergue. Le nom de Héda est si peu connu en France, et les vrais amateurs sont si rares, que le tableau ne put jamais trouver d'acquéreur à 30 francs! En vain M. Delbergue fit-il une chaleureuse allocution aux marchands et aux curieux, leur faisant remarquer la beauté d'un morceau qui aurait dû parler à tous les yeux : la signature de Héda empêcha tout le monde d'acheter la toile, tandis que si, en l'absence de tout monogramme, on avait pu la soupçonner de David de Heem, elle serait montée à plusieurs mille francs. Tels sont les caprices de la renommée, souvent aussi aveugle que la fortune. M. Delbergue mit lui-même une enchère de 10 francs et le tableau lui resta.

Héda ne s'est pas borné, dit-on, à représenter des fruits, des fleurs, des insectes et des vases d'or ou d'argent : il aurait peint aussi des sujets d'histoire, et cela n'a rien d'improbable, puisqu'il est vrai de dire que c'est en peintre d'histoire qu'il a traité la nature morte. On ne sait en quelle année mourut cet excellent peintre; mais s'il a vécu au delà de quatre-vingt-quatre ans, il est du moins à peu près sûr qu'il ne pratiquait plus son art à l'époque où De Bray fit son portrait.

Musée du Louvre. — *Un dessert*, peint sur bois. Sur une table qu'une nappe recouvre à moitié, deux plats d'argent avec des débris de pâtisserie et une cuiller d'argent; deux vases en argent, un grand verre à pied avec du vin, un autre verre à pied renversé, un couteau, des noix, des noisettes. Signé *Heda*, 1637. 44 centimètres de haut sur 56.

Paris. Cabinet de M. Delbergue-Cormont. — *Une collation*. Sur une table couverte d'un riche tapis sont posés un vase à rafraîchir, un grand verre, un pâté entamé, quelques fruits et un citron à demi pelé. Ce tableau est signé *Heda*, 1635.

Dans l'inventaire de la collection de Rubens, dressé après sa mort, on trouve deux morceaux de Heda, et rien ne fait plus d'honneur à ce dernier.

HENRI POT

NÉ EN 1600. — MORT EN 1656.

Henri Pot, qui naquit à Harlem en 1600, passe pour avoir reçu les conseils de François Hals. Ses œuvres sont extrêmement rares, sa biographie est inconnue; on sait seulement qu'il a vécu quelques années en Angleterre, et qu'il y a peint, en 1632, le portrait de Charles Ier et divers personnages de la cour. L'année suivante, il était de retour à Harlem, et, de 1633 à 1639, il fut lieutenant d'une compagnie d'arquebusiers. Indépendamment d'un certain nombre de portraits en petite dimension, il a exécuté, assure-t-on, quelques tableaux d'histoire, tels que *Judith tranchant la tête à Holopherne*, et le *Char de triomphe du prince d'Orange*. Henri Pot, qui fut le maître de Guillaume Kalf, est mort en 1656. Son pinceau est plus consciencieux que puissant; nous ne connaissons de lui que son portrait de Charles Ier, qui est au Louvre, et à le juger par cette œuvre élégante, Pot serait un artiste d'un tempérament distingué, mais un peu frêle. Toutefois, la tête du roi d'Angleterre est finement touchée, et, dans son aristocratique pâleur, ce portrait est une précieuse petite page d'histoire.

Musée du Louvre. — *Portrait de Charles Ier*. Ce petit tableau est signé HP. *fecit* 1632. Le catalogue n'en fait pas connaître la provenance; mais M. Burger, qui a retrouvé la trace de cette intéressante peinture dans le récit du voyage de Reynolds en Hollande, nous apprend qu'en 1781 elle faisait partie de la galerie du prince d'Orange, à la Haye.

Les catalogues que nous avons consultés ne nous fournissent l'indication d'aucun autre ouvrage de Henri Pot.

JEAN VICTOOR

NÉ VERS [illegible] — MORT VERS [illegible]

Jean Victoor ou Fictoor — car la signature de ce peintre se rencontre sous ces deux formes — est encore un de ces artistes que la critique moderne aura eu l'honneur de remettre en lumière. Une justice tardive lui sera bientôt rendue, et lorsqu'on aura étudié son œuvre à Amsterdam, à Munich, au Louvre, on comprendra que Victoor n'est pas le moins habile des disciples qui ont grandi sous l'influence de Rembrandt.

Les dates de la naissance et de la mort de Victoor ne sont pas exactement connues : celles que nous avons écrites en tête de cette note sont empruntées à Pilkington et ne peuvent être considérées que comme approximatives. Il semble même que, si on s'en rapporte aux œuvres qui restent de lui, Jean Victoor doit être né vers 1608 ou 1610, quelques années après son maître.

Quoi qu'il en soit, il entra dans l'atelier de Rembrandt et s'y distingua bientôt. Sa vie, d'ailleurs, n'est pas connue; mais nous avons des tableaux de sa main datés de 1640, de 1654 et des années intermédiaires.

Victoor a traité des sujets de deux sortes. Il emprunte volontiers ses inspirations à la Bible, et dans les tableaux de ce genre, il conçoit et il peint tout à fait dans le goût de Rembrandt. Parfois, la nature étant alors son principal guide, il représente des intérieurs de boutique ou des scènes de paysans. Mais sa coloration est toujours énergique et dorée; son pinceau est toujours ferme et lier. La *Jeune Fille à la fenêtre*, du Musée du Louvre, le plus ancien tableau que nous connaissions de Jean Victoor, est une œuvre

très-remarquable sous le rapport de la vérité, du relief et de la touche. Il y a de l'élégance aussi, et presque de la poésie, dans cette simple étude. Une jeune fille, richement vêtue, se penche à une fenêtre dont elle va refermer le volet; elle vient d'achever sa toilette; déjà elle a mis un de ses gants, et avant de courir au rendez-vous, peut-être, elle ferme prudemment la croisée de sa petite chambre. Dans cette peinture, ainsi que dans celles qu'on peut voir de lui à Francfort, à Munich, à Amsterdam, Jean Victoor se révèle comme un des meilleurs disciples de Rembrandt.



JEUNE FILLE A LA FENÊTRE (Musée du Louvre).

On a quelquefois confondu l'auteur de la *Jeune Fille à la fenêtre* avec un peintre du même nom qui, comme Hondekoeter, n'a jamais peint que des oiseaux, des poulaillers, des basses-cours. C'est là encore un maître très-expert, et il est fâcheux qu'on ne sache rien de sa vie. Un tableau de ce Jean Victoor est daté de 1672, ce qui semble indiquer qu'il était plus jeune que l'auteur des scènes bibliques et des intérieurs de paysans. Peut-être est-il son fils ou son neveu. Les Italiens le connaissent sous le nom de Giacumo. Il y a de lui, au Musée de Dresde, un tableau représentant des poules, des poussins et un pigeon, et on a vu passer, de sa main, à la vente du baron de Banckeim, en 1747, une peinture analogue, qui fut vendue 210 livres.

Pour tout ce qui concerne Jean Victoor et son œuvre, nous renvoyons le lecteur à M. W. Bürger, qui, dans ses *Musées de Hollande*, a le premier réuni quelques détails et quelques dates sur ce maître trop longtemps oublié. Nous indiquerons toutefois ses principaux tableaux.

MUSÉE DU LOUVRE. — La *Jeune Fille à la fenêtre*. Signé *Jan Victoor*, *f.* 1640. Ce tableau provient de la vente Paillet et Coclers (1811), où il fut payé 3,101 fr. — *Isaac bénissant Jacob*. (Acheté en l'an IV à une vente faite par Lebrun.)

AMSTERDAM. — *Joseph expliquant les songes* (1648).

Id. MUSÉE VAN DER HOOP. — Une *Boutique de charcutier* (1648). — Le *Charlatan de village* (1654).

BRUNSWICK. — *Esther et Aman*. — *David et Samuel* (1653). — *Dalila et Samson*.

CAEN. — *L'Écaillère*, portrait en buste d'une femme qui tient un couteau à la main.

COPENHAGUE. — *David et Salomon* (1642). — *Ruth et Booz*. — *Jacob*. — *Portrait d'une dame hollandaise*.

DRESDE. — *Moïse sauvé des eaux*. — *Le gobelet de Joseph trouvé dans le sac de Benjamin*.

FRANCFORT. — *Ruth et Booz*.

ROTTERDAM. — Un *Portrait de femme*. — Un *Paysage*.

MUNICH. — *Le vieux Tobie remercie Dieu après avoir recouvré la vue* (1651).

LONDRES, GALERIE BRIDGEWATER. — *Tobie écoutant les conseils de son père avant son départ*.

VENTE HELSLEUTER (1802). — Un *Bœuf écorché*, *deux enfants s'amusent avec une vessie, tandis qu'une servante nettoie le pavé*. Prix : 201 liv.

VENTE VAN LEYDEN (1804). — *Tobie, ayant recouvré la vue, se prosterne devant l'ange*. Signé *Victoors*, 1651. 5,000 livres. Ce tableau est sans doute celui qui figure aujourd'hui au Musée de Munich.

VENTE AGUADO (1843). — *L'Adoration des Bergers*. 1750 fr.

VENTE DU CARDINAL FESCH (Rome, 1845). — Une *Femme au lit*. Prix : 106 scudi, soit 572 fr.

GÉRARD SPRONG

NÉ EN 1600. — MORT EN 1651.

Les amateurs ne connaissent guère de Gérard Sprong que le portrait de femme conservé au Louvre; mais cette peinture suffit pour donner une excellente idée du talent de ce maître, sur lequel les biographes n'ont réuni que quelques renseignements insignifiants. Sprong a pris pour modèle une bourgeoise dont le costume n'est pas sans élégance. Vêtue d'une robe de soie noire brochée de petites fleurs, elle porte sur le derrière de la tête un bonnet de guipure; un grand col rabattu et des manchettes de dentelle complètent son costume; enfin elle tient d'une main une paire de gants blancs. Ce portrait a toutes les qualités qui recommandent l'école hollandaise en son meilleur temps : le modelé est savamment accusé, les carnations sont pleines de lumière et de vie, les accessoires sont traités avec autant de sobriété que d'adresse. Nous pouvons en dire autant de deux excellents portraits que possède M. le comte André de Muiszech, à Paris.

On ne sait rien sur la vie de Gérard Sprong, sinon qu'il était né à Harlem en 1600, et qu'il y mourut en 1651. Il fut élève de son père, et il le fit aisément oublier. Descamps rapporte qu'indépendamment des rares portraits qu'on connaît de lui, il a représenté « des assemblées bourgeoises. » Nous n'oserions révoquer en doute une assertion aussi précise, mais nous devons avouer que jusqu'à présent nous n'avons jamais rencontré d'autres tableaux de Sprong que ceux dont nous venons de parler.

ANTOINE PALAMÈDES STEVENS

NÉ EN 1604. — MORT EN 1680.

Deux frères, qui ont su l'un et l'autre acquérir une célébrité dans l'histoire de l'art, ont porté le nom de Palamèdes. Antoine, qui doit nous occuper d'abord, était l'aîné : il naquit à Delft en 1604. Son père, très-habile graveur en pierres fines et sculpteur de matières précieuses, telles que le jaspe et l'agate, fut appelé en Angleterre par le roi Jacques Ier. Il donna sans doute les premières leçons de dessin à son fils, qui, dès 1636, fut admis dans la Société des peintres de Delft, et qui, vers la fin de sa vie, en 1673, devint doyen de cette corporation. Ce sont là les seuls événements que les biographes aient recueillis sur le compte d'Antoine Palamèdes, qui mourut en 1680.

Son frère, qui fut aussi un peintre d'un mérite réel, eut à peine le temps de se faire une renommée. Né à

Londres en 1607, pendant le séjour de son père à la cour du roi Jacques, il revint très-jeune à Delft et forma son talent en étudiant les tableaux d'Isaïe Van de Velde. Passionné pour son art, il étudiait ardemment et faisait les plus beaux projets du monde; mais il ne lui fut pas donné de les réaliser, une mort prématurée l'ayant enlevé à trente et un ans, le 26 mars 1638.

L'œuvre des deux Palamèdes est aujourd'hui si bien confondu, qu'il est presque impossible de déterminer auquel des deux frères reviennent les tableaux qu'on rencontre dans les galeries publiques et les cabinets d'amateurs. Antoine est l'auteur des portraits et aussi des scènes familières ou des sujets militaires postérieurs à 1638; mais tous deux ont traité des motifs analogues, combats de cavaliers, conversations de gentilshommes et de belles dames, etc. L'exécution, dans les tableaux des Palamèdes, est brillante et facile,



COMBAT DE CAVALERIE

Antoine touche à merveille les satins; son coloris est plein de gaieté; ses types sont élégants et bien choisis. Il est étrange et regrettable que l'on sache si peu de chose touchant ces deux peintres, qui ont exercé de l'influence sur l'école hollandaise du dix-septième siècle, et qui ne sont pas loin de valoir Jean Le Ducq.

On peut avec quelque certitude attribuer les tableaux suivants à Antoine Palamèdes l'aîné :

PARIS. — Dans le cabinet de M. Charles Blanc, un *Repas*. Des cavaliers en costume Louis XIII avec des dames galantes Au fond, une cheminée et deux serviteurs.

MUSÉE D'AMSTERDAM. — *Portrait du prince Frederic-Henri.*

BERLIN. — Une *Jeune Fille*, *vêtue de noir*, tenant d'une *main un livre de prières et de l'autre une paire de gants.* — Des *Militaires dans une habitation de paysans.* — *Combat de cavaliers contre des fantassins* (1680).

BRUXELLES. — *Portrait d'homme* (1650).

COPENHAGUE. — *Portrait d'homme assis.* — *Intérieur :* hommes et femmes.

FRANCFORT. — Une *Société de jeunes gens et de dames.*

VENTE DU CARDINAL FESCH (Rome, 1845) — Un *Cavalier, élégamment vêtu, joue du violon en présence d'une femme qui vient d'allumer une pipe* (1648). 70 scudi, environ 380 f.

Les compositions suivantes sont vraisemblablement dues à Palamèdes le jeune :

BERLIN. — *Des Seigneurs et des dames à table.*

BRUXELLES, GALERIE D'AREMBERG. — *Le Coup de pistolet* (1634).

VIENNE. — Des *Reîtres attaquant des soldats à pied* (1638).

Enfin, il nous est impossible d'indiquer si les tableaux que nous allons citer sont l'œuvre d'Antoine Palamèdes ou de son frère :

DRESDE. — *Combat de cavaliers*

MUNICH — Un *Combat de cavalerie.*

VENTE FELINO (1775) — Un *Cavalier vêtu à l'espagnole, sur un cheval blanc.* 24 livres

VENTE DE LA FRESNAYE (1782). — Un *Paysan et sa famille dans leur maison.* (Avec un Lenain) 631 livres

VENTE VAN HELSLEUTER (1802). — *Intérieur d'un corps de garde où sont rassemblés quatorze personnages : un militaire sonne de la trompette pour amuser deux enfants.* 260 fr.

VENTE LAFONTAINE (1810) — *Choc de cavalerie et d'infanterie.* 801 fr.

CORNEILLE SAFTLEVEN

NÉ VERS 1606. — MORT APRÈS 1661

Corneille Saftleven ou Zachtleven, qui, d'après la conjecture d'Houbraken, serait né à Rotterdam en 1606, est le frère d'Herman Saftleven, dont nous avons raconté la vie. Le nom de son maître n'est pas connu, mais Corneille s'est évidemment formé d'après les ouvrages de Brauwer : c'est à lui qu'il a emprunté ses motifs les plus habituels, ses types préférés. Il peint comme lui des intérieurs de tavernes, des buveurs attablés devant un pot de bière et un jeu de cartes. Parfois il mêle à ses joyeux compagnons un paysan qui semble échappé d'une kermesse de Téniers, et il s'essaye dans la représentation naïve des scènes rustiques. Corneille Saftleven a de l'esprit : il groupe avec art ses petits personnages ; ses compositions sont pleines d'entrain et de vie, mais sa couleur manque d'éclat et de mordant.

La date de la mort de Saftleven est ignorée des biographes; on sait seulement qu'il vivait encore en 1661. Il a gravé à l'eau-forte des suites de petites figures, au nombre de trente, qui ne sont point comprises dans *le Peintre-Graveur* de Bartsch, et dont nous donnons plus bas une description abrégée.

Eaux fortes de Corneille Saftleven :

1-5. Les cinq sens, représentés par des figures grotesques, avec le nom de chaque sens sur le ciel. 1. L'ouïe (*t'Gehoor*). 2. La vue (*t'Gesicht*). 3. Le goût (*De Smaeck*). 4. Le toucher (*t'Gevoel*). 5. L'odorat (*De Reuck*). Au bas, au coin de la droite, le numéro. Hauteur, environ 112 millimètres ; largeur, environ 85 millimètres.

6-17. Suite de douze figures de paysans et paysannes dans différentes attitudes. Le premier morceau représente un villageois assis. On lit dans une banderole qu'il tient à la main *C. Sachtleeven Fecit P. Berrendrecht. M. Poul exc.*; à terre, à droite, les numéros de 1 à 12. Hauteur moyenne 90 millimètres; largeur moyenne, 60 millimètres. Les premières épreuves sont avant les lettres ET CR. 1645 gravées au premier morceau.

18-29. Suite de douze pièces : chiens, chats, poules, chèvres et canards. Au premier morceau est représenté un chien couché; à terre, à droite, C. SL (les deux dernières lettres réunies); au-dessous, *C. Pickenhagen Exendit.* Les numéros sont à gauche. Hauteur, 72 à 80 millimètres; largeur, 81 à 92 millimètres.

30. Vue d'une campagne où un berger garde un bélier, trois chèvres et un mouton; à droite, une chèvre broute les branches d'un arbuste; à terre, à droite *C. Saftleven.* Hauteur, 126 millimètres; largeur, 159 millimètres.

Toutes ces pièces ont été vendues ensemble à la vente Rigal au prix de 10 fr.

MUSÉE DU LOUVRE. — *Portrait d'un peintre* (1629).

BERLIN. — *Intérieur : quatre hommes et une femme jouent aux cartes.* — *Adam entouré d'animaux* (1658).

DRESDE. — *Intérieur d'une maison de paysan : une vieille femme donne à manger à des poules.* — *L'Entrée d'une chaumière : une femme se tient devant la porte.* — Une *Maisonnette rustique, avec deux figures, des poules*, etc. — Deux tableaux de nature morte.

ROTTERDAM. — Des *Enfants auprès du feu*

EMMANUEL DE WITTE

NÉ EN 1607 — MORT EN 1692

Il est peu de peintres qui aient compris aussi bien qu'Emmanuel de Witte la perfection de la lumière et la légèreté des demi-teintes dans les intérieurs d'église. Né à Alkmaar en 1607, il apprit à peindre à Delft, sous la conduite d'Évrard Van Aelst, et, se méprenant d'abord sur le caractère de son aptitude véritable, il débuta par des portraits et même par de grands tableaux d'histoire. Établi bientôt après à Amsterdam, il comprit mieux sa vocation et se mit à peindre des intérieurs d'église. Dans ce genre, qui serait sans intérêt sous un pinceau vulgaire, il a su faire de petites merveilles. Aussi exact pour la

reproduction des lignes architecturales que le photographe prétend l'être, Emmanuel de Witte a de plus qu'eux l'impression poétique et le charme mystérieux : il est moins sec que Peter Neefs, et plus artiste que Steenwyck. Son défaut est de donner parfois trop de transparence aux reflets, et d'ôter ainsi aux piliers et colonnes de ses églises leur aspect solide : d'où il résulte que ces piliers et colonnes ont l'air parfois d'être éclairés en dedans, comme une lanterne.

Malgré son incontestable valeur, Emmanuel de Witte, fort apprécié pendant la première partie de sa vie, eut une vieillesse précaire et troublée. Les terribles angoisses de la pauvreté attristèrent ses derniers jours. Le malheureux artiste n'eut pas la force de supporter la misère, et, en 1692, il se noya dans un des canaux d'Amsterdam. Son corps, retrouvé près d'une écluse, fut enterré au cimetière des pestiférés.

AMSTERDAM. — *Interieur d'eglise* (provenant de la vente Van der Pot).

MUSÉE VAN DER HOOP. — *Interieur d'eglise.*

BRUXELLES. — *L'Église de Delft.*

BERLIN. — *Interieur d'une eglise ornée de tableaux et de statues.* — *La Synagogue d'Amsterdam.*

LONDRES. GALERIE BRIDGEWATER. — *Interieur d'église hollandaise.*

COLLECTION DE M. MATTHEW ANDERSON. — *Intérieur d'eglise.*

ROTTERDAM. — *Intérieur d'un temple protestant.*

STOCKHOLM. — *Perspective d'une eglise.*

VENTE JULIENNE, 1761. — *Une église : on y remarque un homme qui creuse une fosse.* 151 livres.

VENTE LANEUVILLE, 1811. — Les *Serviteurs de Laban apportent des presents a Rachel*, composition de onze figures. (Nous avons des doutes sur la justesse de cette attribution. Il se pourrait pourtant que ce tableau fût l'œuvre d'Emmanuel de Witte avant son voyage à Amsterdam.)

HEEMSKERK (EGBERT)

NÉ EN 1610. — MORT APRÈS 1680

Il nous sera peut-être permis de dire que, malgré la bravoure apparente de son exécution et la naïveté de ses types, Egbert Heemskerk a mis un pinceau un peu grossier au service d'un esprit un peu lourd. Il n'est pas donné à tous d'imiter Brauwer. Heemskerk cependant avait pu le connaître et le voir à l'œuvre, étant né comme lui à Harlem, vers 1610. Influencé par l'exemple de Brauwer, Heemskerk, qu'on a surnommé le *Paysan*, entreprit de peindre des scènes rustiques, les travaux de la chaumière ou de l'atelier, les loisirs et les querelles des tavernes enfumées. Dans ces compositions, si chères au réalisme hollandais, il suivit de très-près la nature et ne fut pas même arrêté par ses laideurs. Pilkington remarque avec raison qu'Egbert Heemskerk a surtout cherché l'expression : il est certain que la colère, la passion du jeu, l'ivresse lubrique, se lisent en caractères fortement accusés sur les visages et dans les attitudes des personnages qu'il met en scène.

Heemskerk, qui vivait encore en 1680, eut un fils qui porta le même prénom que lui, et qu'on désigne d'ordinaire sous le nom de Heemskerk le jeune. Né à Harlem en 1645, il fut élève de son père et de Pierre Grebber. Il passa une partie de sa vie à Londres, où il mourut en 1704. Il a laissé un certain nombre de tableaux que les faiseurs de catalogues ont trop souvent confondus avec ceux d'Heemskerk le Paysan.

MUSÉE DU LOUVRE. — Deux *Intérieurs de tabagie* (signés H K).

BRUXELLES. — Le *Cabaret flamand.*

CAMBRAI. COLLECTION DE M. DUMONT. — Le *Concert de village*

FLORENCE. — *Buste d'un vieillard avec un bonnet noir.* — Des *Hommes jouant aux cartes.* — Une *Vieille femme avec un voile sur la tête.* — Des *Fumeurs assis autour d'une table.*

HAMPTON-COURT. — Des *Rustres hollandais.*

VENTE SOLLIER 1781. — Une *Chambre remplie de fumeurs et de buveurs,* 250 livres

REINIER ZEEMAN

NÉ EN 1612. — MORT APRÈS 1673

Reinier Nooms, plus connu sous le nom de Zeeman (*homme de mer*), s'est fait une double réputation par ses tableaux et par ses gravures à l'eau-forte. Peintre de marines, il ressemble en plus d'un point à



LES TROIS VAISSEAUX

Guillaume Van de Welde. Il a, comme lui, un grand sentiment de l'unité, une harmonie des plus poétiques. Zeeman, né à Amsterdam en 1612, fut matelot avant d'être peintre, et paraît avoir beaucoup voyagé. Il a, dit-on, travaillé à Berlin, à Londres et même en France : le tableau du Louvre, qui représente une *Vue de Paris*, en est une preuve. Mais l'inscription d'une de ses estampes (le n° 23 de Bartsch) prouve qu'il se trouvait à Amsterdam en 1656. Ses eaux-fortes représentent ordinairement des marines, des scènes du bord de la mer, des batailles navales; mais Zeeman a gravé aussi des paysages et des vues de monuments. L'époque de sa mort n'a pu jusqu'à présent être exactement précisée; nous savons toutefois, par la date d'une de ses estampes, qu'il vivait encore en 1673.

Les eaux-fortes de Zeeman sont au nombre de 156. Bartsch en a dressé le catalogue dans le 1er volume du *Peintre-Graveur*, mais il n'en a pas connu tous les états. Elles sont fort estimées, et avec raison, car il y a exprimé à merveille le mouvement des vagues de la mer; mais ses ciels sont maladroitement et sèchement repris au burin, et ses nuages n'ont rien de vaporeux. Ses fabriques et ses navires sont d'un travail excellent et qui trahit toujours le dessin d'après nature. Ses morceaux les plus rares et partant les plus chers sont : *l'Émeute des matelots*; on y voit le buste du capitaine dans un ovale entouré de lauriers; *les Deux Maisons fortifiées*; on lit dans la marge du bas : *De twe Blockuisen*.... 1651. (vente Rigal). Épreuve avant le nuage en haut du ciel, 160 fr. le même avec le nuage, 80 fr. — *Le Lazaret*; à gauche un moulin à vent, à droite une barque sur un canal dont le bord est animé par des vaches : on lit *Het Pest huis*. — *L'Incendie de l'hôtel-de-ville d'Amsterdam*; la place fourmille de pompiers et de soldats. On lit *Het oude Stadthuis* a° 1652. Vente Rigal, 180 fr.

LOUVRE. — *Vue de l'ancien Louvre, du côté de la Seine* (signé A. B. Zeeman, 165..)

AMSTERDAM. — *Combat naval devant Livourne en* 1653.

COPENHAGUE. — *Deux Marines.*

ROTTERDAM. — *Marine par un temps calme.*

STOCKHOLM. — Une *Marine*. — Un *Port de mer*. — Deux *Paysages.*

VIENNE. — *Des Bateaux au bord de la mer.*

GALERIE SLEAMONDT. — *Mer calme avec deux bateaux de pêcheurs.*

VENTE SYBRAND FEYTAMA (Amsterdam, 1758). — Un *Calme*, une *Mer agitée* (tous deux à l'encre de Chine, datés de 1656). 33 fl.

VENTE JULIENNE, 1767. — *Des Vaisseaux en mer : plusieurs sont près d'un port où l'on voit des matelots chargeant un navire.*

VENTE VAN HELSLEUTER, 1802. — *Vue d'un village de Hollande, auprès d'un canal*. 120 fr.

VENTE ***, 1846. — La *Vue du Louvre*, actuellement au Musée. 551 fr. 50 cent.

OTHO MARCELLIS

NÉ EN 1613. — MORT EN 1673.

Otho Marcellis ou Marceus Van Schrieck, — ce sont les noms que lui donne M. le docteur Waagen, — semble avoir voulu prouver que rien dans la nature n'est indigne de l'étude de l'artiste. Il s'est complu à peindre, avec des fleurs et des brins d'herbe, les animaux les plus infimes, les plus déshérités de la création : l'araignée aux pattes démesurées, la grenouille au ventre argenté, la couleuvre aux mille replis, rien n'a épouvanté le courageux pinceau de Marcellis. Venu jeune à Paris, il travailla pour Anne d'Autriche et se rendit ensuite à la cour du grand-duc de Toscane; il visita aussi Naples et Rome, et il revint enfin à Amsterdam, où il devait mourir en 1673.

Il nous semble qu'il y a parfois un peu de sécheresse et de maigreur dans la peinture d'Otho Marcellis. Le consciencieux artiste a voulu trop bien faire; il a poussé trop loin le soin du détail; mais ses insectes et ses reptiles sont d'une vérité admirable au point de vue du dessin et aussi de la couleur. Otho Marcellis avait raison : le pinceau peut tout reproduire, l'art peut tout exprimer; et cependant les tableaux de ce maître singulier ne sont-ils pas mieux à leur place dans un cabinet d'histoire naturelle que dans une galerie de peinture?

PARIS. — Dans le cabinet de M. Louis Viardot se trouve un des plus beaux morceaux de Marcellis; il représente, comme toujours, des reptiles, des insectes et des papillons. Le faire en est très-précis et très-précieux.

BERLIN. — *Deux Serpents sous des feuillages* : *dans le fond, des arbres et des montagnes*. Signé : *Otho Marceus Van Schrieck.*

DRESDE. — *Fleurs, papillons et grenouilles*, et un tableau du même genre.

FLORENCE. — *Des insectes et divers animaux autour d'un rocher.*

STOCKHOLM. — *Papillons et fleurs.*

VENTE JULIENNE, 1767. — *Un Tronc d'arbre, des plantes, des serpents, des papillons.* 251 livres.

VENTE DE Mlle TREVENIN, 1819. — *Deux Troncs d'arbre autour desquels sont des insectes et un serpent*. 50 fr.

JACOB VANLOO

NÉ EN 1614. — MORT EN 1670.

Le tableau que Porporati a gravé sous le titre du *Coucher à l'italienne*, a popularisé en France le nom de Jacob Vanloo. Ce maître a d'ailleurs sa place dans l'histoire de l'art hollandais comme dans celle de la peinture française. Né à l'Écluse en 1614, il fut élève de son père Jean Vanloo, et il alla plus tard s'établir à

Amsterdam. Il y faisait avec succès des portraits très-colorés et très-vivants, et aussi des femmes nues dont on aimait avec raison l'exécution franche et lumineuse. Vers 1662, Jacob Vanloo vint se fixer à Paris, et, le 6 janvier de l'année suivante, il entrait à l'Académie royale de peinture. Dès ce jour, l'artiste hollandais nous appartint complétement; il oublia son pays et mourut à Paris en 1670. C'est, on le sait, le chef de la nombreuse lignée de peintres qui, pendant plus d'un siècle, devait briller au premier rang parmi les maîtres de notre école et donner son nom à un genre dont David et ses élèves sont venus fort à propos réprimer les longs excès.

LOUVRE. — *Portrait de Michel Corneille le père.* Morceau de réception de Vanloo à l'Académie, en 1663. — *Etude de femme.*

DRESDE. — *Pâris et Œnone inscrivant leurs noms sur un arbre.*

ROTTERDAM. — *Portrait d'homme; Portrait de femme.* (Datés tous deux de 1653.)

VENTE MICHEL VANLOO, 1772. — Deux bustes de forme ovale, dont l'un est le portrait de l'auteur, vêtu en Arménien et la tête couverte d'un bonnet fourré, 50 livres.

VENTE VAN HELSLEUTER, 1802. — *Une Femme entrant au bain; auprès d'elle est un Amour tenant son carquois garni de flèches.* 120 fr. (sous le nom de Jean Vanloo, par Erven).

ABRAHAM VAN DEN TEMPEL

NÉ VERS 1618. — MORT EN 1672.

On se tromperait singulièrement si l'on voulait juger du talent d'Abraham Van den Tempel d'après celui des élèves qu'il a formés. Professeur habile, il a été le maître d'Ary de Vois, de Karel de Moor, de Michel Van Musscher, de François Miéris et de quelques autres artistes de la décadence, qui peignaient patiemment dans une manière timorée et petite. Mais Van den Tempel avait des qualités toutes contraires: son faire large et fier, sa touche libre et accentuée, le rapprochent de Van der Helst et quelquefois de Jacques Vanloo.

Ce portraitiste si remarquable, et malheureusement si peu connu en France, est né à Leyde vers 1618. Après avoir reçu les leçons d'un maître estimé, Georges Van Schooten, il se consacra à la peinture de portrait, et il montra dans ce genre une habileté extrême. Le tableau que Van den Tempel avait peint pour l'asile des orphelins de Leyde, et dans lequel il avait groupé les administrateurs de cette maison de charité, lui fit le plus grand honneur. D'ordinaire, ses portraits sont en buste, mais par la fraîcheur des carnations, par la beauté des mains, par le goût des costumes et des accessoires, et surtout par le caractère des têtes, ils ont l'intérêt de tableaux véritables. Van den Tempel, qui s'est essayé parfois dans l'histoire ou du moins dans la peinture allégorique, y a été moins heureux. Il avait abandonné Leyde pour Amsterdam, et c'est dans cette dernière ville qu'il est mort en 1672, âgé d'environ cinquante-quatre ans.

Les œuvres de Van den Tempel sont extrêmement rares.

BERLIN. — *Portrait d'un gentilhomme avec sa femme.* Tous deux sont vêtus très-richement. Au fond, un jardin.

AMSTERDAM. — MUSÉE VAN DER HOOP. — *Portrait de Grotius.* — *Portrait de femme,* en buste.

MONTPELLIER. — *Portrait d'une dame hollandaise* (1667).

ROTTERDAM. — *Portrait d'homme. Portrait de femme.* Ces deux tableaux, qui sont du meilleur faire du maître, forment pendants.

WILLEM ROMEYN

NÉ VERS [illegible]? — MORT VERS [illegible]

La date de sa naissance est ignorée comme celle de sa mort; on croit seulement qu'il est né à Utrecht, et, d'après la conjecture de Hastdow, il aurait été élève de son compatriote Melchior de Hondekoeter.

La période active de sa vie d'artiste paraît se circonscrire entre 1640 et 1660; enfin son œuvre semble indiquer qu'il a vu l'Italie.

A l'exemple et à la façon de Berghem et d'Adrien Van de Velde, Romeyn peint des animaux dans des paysages. C'est un maître de second ordre, et il ne saurait avoir d'autres mérites que ceux d'un imitateur adroit et inégalement inspiré. Il a bien compris, toutefois, les effets de la lumière; ses animaux sont habilement dessinés, ses ciels ont de la transparence. Mais, hélas! ces campagnes vertes et dorées appartiennent de droit à Adrien Van de Velde, et quand le jeune maître s'y sera promené une heure, il ne restera plus rien à glaner, ni pour Romeyn, ni pour personne.

LOUVRE. — *Paysage avec des moutons, un bœuf et un berger.*

AMSTERDAM — *Troupeau passant une rivière.* — *Halte près d'une fontaine : un troupeau se reposant.*

BERLIN. — *Paysage montagneux : un jeune garçon conduisant des bœufs.*

COPENHAGUE. — *Paysage et animaux*, dans le goût de Berghem.

DRESDE. — *Petit paysage avec une cascade : au premier plan, des vaches, des moutons et des chèvres.*

MUNICH. — *Un Berger et son troupeau se reposant au bord d'un chemin.* — *Un Paysan conduisant deux ânes.*

GALERIE DE LEUCHTENBERG. — Un *Paysage italien.*

VENTE DU COMTE DUBARRY, 1774. — *Des vaches, des moutons, deux mulets et un homme.* 1000 livres.

VENTE BLONDEL DE GAGNY, 1776. — Un *Paysage orné d'architecture et enrichi de nombreux animaux.* 1500 livres.

VENTE DULAC, 1778. — Deux tableaux d'animaux : dans l'un, l'entrée d'un rocher, dans l'autre, le temple de Tivoli. 1300 livres.

VENTE SOLLIER, 1781. — La *Vue d'un château et d'un village.* 215 livres.

VENTE DE LA FRESNAYE, 1782. — *Une vache, des moutons et des chèvres.* 400 livres.

EGBERT VAN DER POEL

NÉ VERS 1620. — MORT VERS 1690

Tout le monde connaît les œuvres et la manière d'Egbert Van der Poel, le peintre des chaumières en ruine et des villes incendiées. Mais si le talent de l'artiste est familier aux amateurs, sa biographie est restée obscure. On sait qu'il était de Rotterdam, et en tenant compte des dates de ses tableaux, on peut conjecturer qu'il est né dans cette ville vers 1620; quant au nom de son maître, aucune biographie n'a pris soin de nous l'indiquer.

Egbert Van der Poel s'est essayé dans presque tous les genres : il a peint des intérieurs rustiques, des paysages, des scènes maritimes, mais il a réussi surtout dans la représentation des incendies nocturnes. Ce fut là sa spécialité et son talent. Une grande justesse d'effet, une touche délibérée et expressive, des ciels profonds, des figurines vivement traitées, recommandent les compositions de Van der Poel. Toutefois, il est juste de rappeler que le peintre de Rotterdam avait été précédé dans cette voie par Isaïe Van der Velde et par Arnould Van der Neer, et qu'il est inférieur à l'un comme à l'autre de ces maîtres. Il y a quelquefois excès d'habileté dans Van der Poel, qui a côtoyé la manière ou du moins le parti pris et la négligence. Comme notre Watteau, qui savait par cœur son *saint Nicolas*, il aurait pu peindre, les yeux fermés, ses incendies nocturnes. Ignorer son métier, c'est certes un défaut grave; mais le savoir trop bien, n'est-ce pas aussi un danger?

On connaît des tableaux d'Egbert Van der Poel, datés de 1646, 1647, 1654. Il serait mort en 1690, d'après le catalogue du Louvre, ou en 1691, d'après celui du Musée de Vienne.

MUSÉE DU LOUVRE. — La *Maison rustique.* Ce tableau, qui a été gravé par E. Plan, provient des cabinets Loridon de Ghelluck et Lebrun. Il est signé.

AMSTERDAM. — Une *Femme occupée à nettoyer des poissons* (1646). — *Ruines de la ville de Delft* (1654).

LA HAYE. — Un *Clair de lune.*

ROTTERDAM. — *Incendie d'une maison de paysans.*

STOCKHOLM. — *Incendie d'un village.*

TURIN. — *Des Pêcheurs sur les dunes*; *Marchands de poisson au bord de la mer.* Ce dernier tableau est gravé dans le recueil publié par M. d'Azeglio sur la Pinacothèque de Turin.

VIENNE. — Une *Maison de paysans, avec une femme qui lave du linge* (1647). — *Incendie d'une ville pendant la nuit.*

VENTE SAMSON, 1812. — Une *Ville hollandaise après un désastre.* 100 fr.

VENTE DU CARDINAL FESCH (Rome, 1845). — *Incendie d'une chaumière.* 35 scudi, environ 180 fr.

GUILLAUME VAN AELST

NÉ VERS [illegible] — MORT EN 1679.

M. de Burtin a décrit en ces termes un tableau de Van Aelst qui donne une juste idée de tous les ouvrages de ce maître, voué à la pure imitation : « Une table couverte d'un tapis de velours cramoisi bordé de franges d'or, sur laquelle on voit un bocal d'ancienne forme, de verre bleuâtre, à moitié rempli de vin du Rhin. Les côtés de ce bocal réfléchissent en plusieurs fois, en différents sens, une rue voisine, d'une manière étonnante et vraiment magique, et son milieu réfléchit le peintre lui-même tenant sa palette. Auprès du bocal sont placés, d'un côté, sur un bassin de verre, quatre superbes pêches et quelques marrons rôtis; de l'autre côté brillent plusieurs grappes d'admirables raisins tant rouges que blancs. Le tout, orné de papillons et autres insectes qui font illusion, forme, avec des branches de vigne et de pêchers judicieusement placées, un groupe pyramidal des plus agréables, qui va se terminer contre un rideau retroussé, de couleur brune jaunâtre... » Bien que son nom soit moins célèbre que celui de Van Huysum, Guillaume Aelst n'est pas éloigné de la perfection en son genre, et il est certain qu'il a surpassé Everard Van Aelst, qui était son oncle et son maître. Sans pousser le fini jusqu'à l'excès et en conservant dans sa touche une certaine liberté, il a su exprimer à merveille les ailes impondérables du papillon, le duvet de la pêche, les gouttes de rosée qui perlent sur une grappe de raisin, les plumes d'un oiseau mort, le rugueux d'une gibecière. Beaucoup des ouvrages de Guillaume se trouvent en France, où il passa quatre ans, et en Italie, où il voyagea pendant sept ans, très-occupé de satisfaire aux demandes des cardinaux et des princes. Le grand-duc de Toscane lui fit présent d'une chaîne d'or avec un médaillon. Il avait quelque trente ans lorsqu'il retourna à Delft, sa ville natale. Depuis, il alla demeurer à Amsterdam, où ses ouvrages furent payés fort cher. Il épousa sa servante, de laquelle il eut plusieurs enfants, et il mourut en 1679.

Le Louvre ne renferme aucune peinture de Van Aelst.

PINACOTHÈQUE DE MUNICH. — *Des perdrix mortes et plusieurs instruments de chasse sur une table*; toile.

GALERIE DE DRESDE. — *Un hareng coupé en morceaux, du pain blanc, des oignons, des huîtres.*

BERLIN. — Intérieur : *table avec tapis rouge, lambris de marbre vert*, etc. — Salon, *tapis vert, cheminée aux garnitures or et argent, verre à champagne et verre plein de vin*.

VENTE VANDER-MARK, 1773. — Des *oiseaux morts attachés en botte*, posés sur une table de pierre, avec une gibecière, deux faucons pendus à la muraille. 18 pouces sur 51. — 15 florins.

PIERRE WOUWERMANS

NÉ EN 1625. — MORT EN 1683.

L'éclatante renommée de Philippe Wouwermans a jeté un peu d'ombre sur le nom de son frère cadet. Pierre était cependant un habile artiste, mais la vraie gloire appartient à ceux qui créent un genre, et non à ceux qui le suivent. Or, Pierre Wouwermans, malgré son talent, ne fut qu'un imitateur, et, en le mettant bien au-dessous de Philippe, les connaisseurs l'ont bien jugé. Né à Harlem en 1625, il grandit sous la direction de deux maîtres, son frère aîné Philippe et le paysagiste Roland Rogman. Soit que ses succès en Hollande n'aient pas été à la hauteur de son ambition, soit que le désir de voir le monde l'ait entraîné loin de sa patrie, il vint en France au commencement du règne de Louis XIV, et il a souvent peint dans ses tableaux des vues de Paris, particulièrement des vues du Pont-Neuf. Il retourna ensuite à Harlem, et c'est là qu'il mourut en 1683, sans avoir pu parvenir à se faire une réputation véritable.

Les sujets que traite d'ordinaire Pierre Wouwermans ne diffèrent pas sensiblement de ceux qui ont si bien inspiré le fin pinceau de son frère aîné. Ce sont des rendez-vous de chasseurs, des marchés aux chevaux,

des haltes de cavaliers, des batailles, et quelquefois aussi des cérémonies publiques ou des fêtes militaires. Descamps, qui le juge avec indulgence, prétend que Pierre dessinait bien les chevaux et la figure, et il ajoute que sa couleur est bonne et vigoureuse. Il serait plus vrai de dire que son dessin est suffisant, mais qu'il revèle peu d'élégance et peu d'esprit, et ensuite que son coloris, un peu monotone dans sa vigueur, manque de distinction et de finesse. Nous ne croyons donc pas, comme l'enseignent certains auteurs, qu'il soit possible de confondre jamais un tableau de Pierre Wouwermans avec un tableau de Philippe : entre les œuvres des deux frères, il y aura toujours toute la distance qui existe entre un talent comblé des dons les plus heureux et les mérites négatifs de la bonne volonté sans esprit.

Un autre frère de Philippe et de Pierre Wouwermans, Jean Wouwermans, est connu en Hollande par les imitations très-habiles qu'il a faites des paysages de Ruisdaël, particulièrement de ceux dont le ton général est d'un gris fin. Il a travaillé aussi dans le goût de son frère Philippe, dont il était l'élève ; il mourut jeune, en 1666. A la vente du prince de Conti, en 1777, un tableau de Jean Wouwermans, représentant un chariot arrêté par des voleurs, peint sur bois, et haut de huit pouces sur huit pouces trois lignes de largeur, fut vendu 160 livres.

Musée du Louvre — *Vue de la tour et de la porte de Nesle*, vers 1664.

Amsterdam. — *Assaut de la ville de Coevorden*, en 1772.

Musée de Bruxelles. — Un *Manege au pied d'un rempart.*

Galerie d'Aremberg. — *Chasse au faucon*, *Chasse au cerf.*

Copenhague. — *Vue du Pont-Neuf.* — Une *Bataille.* — Un *Paysage.*

Londres. Galerie Bridgewater. — *Marché aux chevaux.* — *Les Malheurs de la guerre.*

Montpellier — *Paysage avec deux chevaux et leurs palefreniers.*

Rotterdam. — Un *Camp dans un paysage.* — *Deux enfants jouant avec une chevre et un chien.*

Stockholm — Un *Chasseur à cheval.* — *Repos de chasseurs.*

Vente Van Helsleuter, 1802. — Le *Siege de Naard.* 541 fr. — Le *Marechal-ferrant.* 55 fr.

Vente Schamp d'Aveschoot (Gand, 1840). — *Halte de cavaliers.*

Vente cardinal Fesch (Rome, 1845). — Le *Marechal-ferrant.* 250 scudi, 1,300 fr. environ. — Le *Sommet de la montagne*, trois villageois se reposent au bord d'un chemin). 85 scudi.

Vente Delamarche (Dijon, 1860). — Le *Jeu de bagues.* 1,000 francs.

JEAN OSSENBEECK

NÉ EN 1627 — MORT EN 1678.

Jean ou Josse Ossenbeeck est un de ces artistes qui ont voulu appliquer à la nature italienne les principes de l'imitation hollandaise. Né à Rotterdam en 1627, il eût pu, s'il l'avait voulu, y apprendre son métier sous des maîtres habiles, mais un instinct secret l'entraînait vers Rome, et il y courut dès sa jeunesse. A peine arrivé cependant, il s'éprit d'un goût très-vif, non pour l'art italien, mais pour la manière de son compatriote Pierre de Laer, dit *Bamboche*, et il peignit dans son style des paysages enrichis d'animaux, des marchés, des paysanneries. Il avait parcouru, le crayon à la main, les environs de la Ville éternelle, et, grâce aux souvenirs qu'il en rapporta, il put donner place dans ses tableaux à des ruines antiques, à des rochers d'un grand caractère, à de pittoresques chutes d'eau. Sandrart prétend qu'Ossenbeeck avait transporté Rome dans les Pays-Bas. Ses figures sont spirituellement dessinées, et c'est surtout dans la représentation des animaux qu'il a montré la souplesse de son talent; aussi a-t-il le soin d'en introduire quelques-uns dans la plupart de ses tableaux, notamment dans ses *foires* et ses *manéges*. Pilkington, qui exagère un peu sa valeur, croit trouver dans ses compositions toute l'élégance d'un pinceau italien unie à la couleur et au fini d'un maître hollandais.

« Ossenbeeck quittant Rome, dit Bartsch, alla à Vienne avec Nicolas Van Hoij, qui y fut appelé en qualité de peintre de l'empereur. Il a depuis travaillé en plusieurs autres villes de l'Allemagne, à Francfort, à Ratisbonne, etc. » Il est mort à Regensburg en 1678.

Ossenbeeck a gravé à l'eau-forte environ cinquante-neuf estampes dont vingt-sept d'après ses propres dessins. Bartsch en a dressé le catalogue dans le cinquième volume du *Peintre-Graveur*. Ces estampes, lorsque la morsure en a réussi, sont pleines de couleur et de saveur. On peut citer comme les meilleures le n° 4, les *Deux ânes*, le n° 8, les *Chiens*; le n° 9, les *Gueux près de la fontaine*; le n° 15, le *Bétail qui s'abreuve*; le n° 24, qui représente une vue du Forum romain, le *Campo vaccino* ou *Marché au bétail*, avec de jolies figures et des animaux; le n° 25, la *Caffarella*, célèbre ruine de la campagne romaine, au pied de laquelle le peintre a dessiné une fête champêtre et des danses bachiques au son du violon; enfin le n° 26, la *Fontaine du Triton*. Les autres pièces d'Ossenbeeck sont, d'après Salvator Rosa, Pierre de Laer et Simon de Vlieger. On en trouve une dizaine dans le recueil publié à Bruxelles, par les soins de Teniers, et connu sous le titre : *Galerie de l'archiduc Léopold*, savoir : une pièce d'après Polydore, deux d'après Tintoret, cinq d'après le Bassan, une d'après Feti, une autre d'après Palme le jeune.

Dresde. — Paysage. *Un seigneur et une dame parlant à un berger.*

Edimbourg. — *Paysage hollandais par un effet de soleil.* Au fond, la vue d'une ville. (Ce tableau, daté de 1675, a été attribué à Cuyp.)

Vienne. — *Le Voyage de Jacob en Mésopotamie*, paysage.

JACOB VAN DER ULFT

NÉ EN 1627. — IL VIVAIT ENCORE EN 1688.

La biographie de Jacob Van der Ulft présente cette singularité que, n'ayant jamais quitté la Hollande, il a presque toujours représenté des monuments et des villes d'Italie, avec une fidélité qui étonna beaucoup les critiques de son temps. Pour accomplir ce tour de force, les gravures lui ont suffi. Van der Ulft, qui naquit à Gorcum en 1627, paraît s'être formé seul dans la pratique de son art; du moins, le nom de son maître n'est pas connu. Peu d'artistes furent plus laborieux, et l'on doit d'autant plus lui en tenir compte qu'il n'a pu consacrer à la peinture qu'une partie de ses journées, le reste de son temps étant absorbé par ses fonctions municipales, car ses compatriotes l'avaient élu bourgmestre de Gorcum. On ignore la date de sa mort; on croit seulement, par l'inscription qui se lit au bas d'un de ses dessins, qu'il travaillait encore en 1688.

Van der Ulft s'est essayé dans divers genres : la peinture sur verre fut d'abord son occupation préférée, et il orna les églises de Gorcum et du pays de Gueldre de vitraux que les connaisseurs estimaient à l'égal de ceux des plus habiles maîtres. Il peignit aussi, dans de petites dimensions, des compositions historiques; mais son talent véritable, ce fut la représentation des monuments d'architecture et des intérieurs de villes. Non qu'on doive, en aucune façon, comparer Van der Ulft à Van der Heyden, ou même à Berkheyden; il n'a pas l'accent de vérité qui distingue ces deux peintres et l'on voit toujours qu'il ne peint pas d'après nature. Mais sa perspective est exacte; les ruines antiques, les arcs de triomphe, les statues qu'il place dans ses tableaux y sont pittoresquement placés, et ses fonds d'architecture, où abondent les gris vigoureux et dorés, sont un cadre excellent pour les figurines qui meublent ses spirituelles peintures. Van der Ulft se plaît à représenter des marchés, des processions, et plus souvent encore de brillants cortéges romains, des cérémonies antiques. Il affuble volontiers ses petits personnages de costumes imaginaires et d'étoffes aux couleurs éclatantes, mais l'ensemble de son tableau demeure toujours harmonieux. Il a très-bien entendu aussi la pratique de la peinture à la gouache, et cet excellent bourgmestre, ce « juge intègre, » comme dit le bon Descamps, semble avoir voulu prouver que, sans être un maître véritable, un artiste qui sait son métier peut venir à bout de tout, à la condition pourtant d'avoir de l'esprit.

Musée du Louvre. — *Une porte de ville.* — *Vue d'une place publique où se font les préparatifs d'un triomphe.* — *Un grand cortége*, fragment d'un dessin à la plume et lavé.

Aix-la-Chapelle, Galerie Suermondt. — *Un marché entouré d'édifices romains*, (1671).

Amsterdam. — *Un port de mer.* — *Vue d'une ville d'Italie.*

Berlin. — *Place Trajane à Rome.* — *Les côtes de Scheveninge avec une multitude de figures militaires.*

Dresde. — *Paysage enrichi de ruines.*

La Haye. — *Paysage orné de bâtiments*; on y voit un corps d'armée en marche.

Rotterdam. — *Une ville italienne* avec de grands édifices.

Vente Michel Oudaan. 1776. — *Ruines de la maison de plaisance de Brederode*; dessin à l'encre de chine. 25 florins, 10.

Vente Blondel de Gagny. 1776. — Un tableau orné de bâtiments et de nombreuses figures (cité par Descamps comme un des chefs-d'œuvre du maître). 1,850 livres.

VENTE DU MARQUIS D'ARCAMBAL. 1776. — *Une place publique conduisant à la Bourse d'Amsterdam.* (Gouache, 1659.) 1,540 livres. — Revendu 1,300 livres à la vente du prince de Conti, en 1777.

VENTE RANDON DE BOISSET. 1777. — *Monuments au bord de la mer.* 720 livres.

VENTE NIEUHOFF. 1777. — *La Fête du bouclier à Rome.* 700 florins.

VENTE BELISARD. 1783. — *Le Triomphe de Mardochée.* (Gouache.) 300 livres.

VENTE BASAN. 1798. — *Entrée d'un prince dans une ville.* (Gouache.) 92 francs.

VENTE TOLOZAN. 1801. — *Une porte de ville.* 850 francs. C'est le tableau qu'on voit aujourd'hui au Louvre.

VENTE THIBAUDEAU. 1857. — *Vue de Rome.* Dessin à la plume et au bistre, sur papier blanc.

QUÍRYN BREKELENKAMP

NÉ VERS [illegible] — MORT APRÈS [illegible]

Quiryn Brekelenkamp, sur lequel nous ne possédons aucun renseignement précis, est considéré par quelques écrivains comme un des plus savants imitateurs de Gérard Dow. Il semble toutefois, à le juger par son œuvre, qu'il n'a pas suivi servilement la manière de ce maître. Convaincu avec raison que la patience n'est pas le dernier mot de l'art, il a su élargir quelque peu les procédés d'exécution qu'il avait sans doute puisés à son école. Aussi, le faire de Brekelenkamp est-il bien préférable à celui de Dow. Sa peinture est plus onctueuse, plus chaude et plus libre. Elle est spirituellement piquée de touches vives dans les quelques ustensiles ou accessoires de ses *intérieurs*, ainsi que je l'ai remarqué dans un de ses tableaux qui appartient à M. Calamatta, mon maître, l'illustre graveur. On connaît de lui un *Ermite* de la galerie Lazienki, à Varsovie, qui est daté de 1653, ce qui peut faire supposer qu'il est né vers 1630. Lorsque nous aurons ajouté qu'il travaillait encore en 1669, comme le prouve la *Souricière* de la collection Dupper, à Dordrecht, citée par M. Bürger, nous aurons fait connaître en deux mots le peu qu'on sait sur Quiryn Brekelenkamp.

Il ne paraît pas d'ailleurs que, malgré son habileté, ce peintre ait été doué d'une imagination bien féconde. Il n'a qu'un faible goût pour les sujets difficiles, il évite avec soin les compositions compliquées, et le plus souvent, il lui suffit d'un personnage pour faire un tableau. Un fumeur allumant sa pipe, une vieille femme assise au coin du feu, un philosophe feuilletant un in-folio, un intérieur de ferme ou de cuisine, tels sont les motifs ordinaires de Brekelenkamp. Mais le sentiment et l'esprit de la touche donnent du relief à ces données vulgaires, et rendent précieuses aux amateurs les œuvres délicates de ce peintre trop peu connu.

LOUVRE. — *Un Moine écrivant.*

AIX-LA-CHAPELLE. GALERIE SUERMONDT. — *Un Vieillard à longue barbe blanche.*

AMSTERDAM. — *Le Coin du feu*, 1664; — *Un Vieillard assis devant un rouet.* — Ces deux tableaux proviennent de la vente Van der Pot.

MUSÉE VAN DER HOOP. — *Une femme donne à manger à son enfant.* — *La Boutique d'un tailleur* (1661).

CAMBRAI. COLLECTION DE M. DUMONT. — *Le Benedicite.*

DRESDE. — *Dans la chambre d'une femme qui vient d'accoucher, le parrain du nouveau-né se réjouit avec les amis de la famille.*

LONDRES. GALERIE BRIDGEWATER. — *Intérieur d'une ferme avec une vieille femme faisant des crêpes.*

ROTTERDAM. — *Un fumeur.*

STOCKHOLM. — *Une vieille femme lisant dans un livre.*

VARSOVIE. PALAIS LAZIENKI. — *Un Ermite* (1653).

VENTE VAN HELSLEUTER. 1802. — *Plusieurs personnes faisant de la musique autour d'une table.* Prix : 260 francs.

VENTE SMETH VAN ALPHEN. 1810. — *Une Dame à qui une vieille semble vouloir appliquer une ventouse sur le bras.*

VENTE SCHAMP D'AVESCHOOT (Gand 1840). — *La Vieille femme endormie.*

VENTE DU CARDINAL FESCH. 1845. — *Intérieur d'une cuisine.* Prix : 60 scudi, 324 fr.

JACOB OCHTERVELT

(IL TRAVAILLAIT DE [illegible] À [illegible]).

Aucun renseignement ne nous a été conservé par les historiens sur Jacob Ochtervelt ou Uchtervelt; mais

il reste de lui un assez bon nombre de tableaux, et c'est dans l'œuvre du peintre qu'il faut chercher les éléments de sa courte biographie. Ce qui est certain, dans l'état actuel de nos informations, c'est qu'il florissait entre ces deux dates extrêmes, 1665 et 1685. On ne sait qui fut son maître, mais si on le compare aux



LA JEUNE MÈRE

autres Hollandais, c'est avec Metsu qu'il a le plus d'affinité et de ressemblance. Il peint comme lui des scènes de famille, des intérieurs bourgeois, des dames à leur toilette, d'honnêtes cavaliers jouant aux cartes ou faisant de la musique de chambre. Dans quelques-uns de ses tableaux, il fait penser à Terburg par le soin qu'il apporte à l'exécution des étoffes, des tapis et particulièrement du satin. Pilkington, frappé de cette analogie, prend sur lui d'affirmer qu'Ochtervelt est l'élève de ce dernier; nous y mettrons plus de réserve, en nous contentant d'indiquer qu'il s'est sans doute formé d'après les œuvres de Terburg et de Metsu. Il est

inutile de faire remarquer que, malgré les charmantes qualités de son coloris clair, doux et fin, Ochtervelt est encore bien loin de ces deux peintres exquis.

ANGLETERRE. CABINET DE M. JOHN WALTER. — *Une jeune fille chatouillant un cavalier avec une plume.*

AMSTERDAM. CABINET DE M. SIX. — Un tableau composé de trois figures.

BRUXELLES. GALERIE D'ARENBERG. — *Intérieur de cuisine* (signé *J. Ochtervelt*).

DRESDE. — *Une petite fille jouant avec un chien posé sur les genoux d'une dame.*

GOTHA. — Un tableau cité par M. Bürger, et portant la date de 1685.

LA HAYE. — *Un pêcheur offrant du poisson à une dame.*

ROTTERDAM. — *La partie de cartes.*

VENTE LEBRUN. 1778. — *Une femme tient sur ses genoux un enfant qui veut sauter dans les bras d'une nourrice.* (Gravé par Romanet.) 704 livres.

VENTE LAMBERT ET DU PORAIL. 1787. — *Une jeune dame faisant l'aumône à des pauvres* (1665). 500 livres.

VENTE LEBRUN. 1791. — Le même tableau. 300 livres.

VENTE TOLOZAN. 1801. — *Une jeune dame joue avec un épagneul, auprès d'elle un homme pince de la guitare.* 995 fr.

VENTE MONTFORT. 1823. — *Le Chasseur et la Cabaretière,* tableau gravé dans la galerie Lebrun.

VENTE CASIMIR PERIER. 1838. *Une jeune femme joue de la basse à côté de son maître, qui l'accompagne sur le clavecin.* 350 francs.

VENTE SCHAEP D'AVESCHOOT (Gand, 1840). — *La Partie de musique.*

VENTE STEVENS. 1847. — *Intérieur hollandais* (une dame, une jeune servante et un jeune garçon). 505 francs.

VENTE DELAMARCHE (Dijon, 1860). — *Jeune femme à sa toilette.* 955 francs.

DOMINIQUE VAN TOL

VIVAIT EN [illegible]

La biographie de Dominique Van Tol n'est pas plus connue que celle d'Ochtervelt. Quelques historiens prétendent qu'il était neveu de Gérard Dow; mais qu'il fût ou non son parent, il est sûr qu'il l'a imité, qu'il l'a copié même avec une fidélité parfaite. Ses tableaux, qui se rencontrent assez souvent dans les collections d'amateurs, sont d'une exécution poussée aux dernières limites du fini. Comme Gérard Dow, Van Tol aime à peindre de petites figures isolées : la jeune ménagère apparaissant à une fenêtre qu'ombrage une guirlande de vigne, l'enfant rieur faisant des bulles de savon, le vieillard qui fume tranquillement sa longue pipe hollandaise, à côté d'un pot de tulipes. D'élégantes grisailles, imitant des bas-reliefs, encadrent souvent les compositions familières de Van Tol. Dans bien des cas, il s'est contenté d'être le copiste de Gérard Dow. Mais, soit qu'il invente, soit qu'il reproduise, sa manière est toujours précieuse jusqu'au mesquin; ce qui en fait excuser le fini excessif, c'est qu'il l'applique en général à des tableaux très-petits. Dominique Van Tol excelle à rendre, dans ces proportions exiguës, des ustensiles de cuisine groupés au hasard, sans autre intention que celle d'arriver à une imitation surprenante, à ce genre d'illusion que produirait une lorgnette retournée.

AMSTERDAM. — *La Souris.* Un jeune garçon montre une souricière à un chat : deux autres enfants le regardent en riant.

COPENHAGUE. — *L'Astronome.*

DRESDE. — *Un vieillard à barbe grise, assis près d'une fenêtre et mangeant un hareng saur.* — *Une vieille femme dévidant du fil.*

LONDRES. GALERIE BRIDGEWATER. — *Une vieille femme tenant un livre.* — *Un vieillard lisant.* — *Le Musicien endormi.* — *Une vieille femme caressant un chien.*

ROTTERDAM. — *Portrait de Gérard Dow.* — *Un vieillard allumant sa pipe à un réchaud.* — *Une vieille femme achetant du poisson.*

VENTE DE Mme HEEMSKERK. — (La Haye, 1770). — *La Souris,* 420 flor. (C'est le tableau du musée d'Amsterdam.)

VENTE DUCARNY. 1774. — *Portrait de Van Tol, un bonnet sur la tête.* 656 livres.

VENTE RANDON DE BOISSET. 1777. — *Une vieille femme qui peigne son enfant.* 2,502 livres.

VENTE DE L'ABBÉ DE JUVIGNY. 1779. — *Un cordonnier sur le seuil de sa maison. Il parle à une jeune fille.* (Gravé dans la galerie Lebrun.) 750 livres.

VENTE SOLLIER. 1781. — *Une vieille femme tenant une bobine et cherchant le bout du fil.* 664 livres.

VENTE SARRAZIN. 1802. — Le tableau de la vente Juvigny. 801 francs.

VENTE VAN HELSLEUTER. 1802. — *Un médecin dans son laboratoire.* 915 francs. — *Deux enfants faisant des bulles de savon.* Prix : 1 050 francs.

VENTE DUBREUIL-LENOIR. 1821. — *La Vieille femme,* du cabinet Randon de Boisset. 3,300 francs.

VENTE HENRY. 1836. — *La Nourrice.* 445 francs

JEAN HACKAERT

NÉ EN 1636 — MORT EN 1699.

La liste des paysagistes hollandais est inépuisable; et telle fut la fécondité de cette école privilégiée que, même parmi les artistes de second ordre, on rencontre encore des maîtres habiles et charmants. Jean Hackaert est de ceux-là. Né à Amsterdam en 1636, il se forma, sans maître, par une étude assidue de la nature. Il voyagea en Allemagne et surtout en Suisse, dessinant les montagnes, les cascades, les solitudes alpestres, en un mot tout ce qui amusait son œil curieux, tout ce qui frappait son imagination poétique. Son voyage achevé, il revint en Hollande chargé de matériaux précieux, dont il sut plus tard tirer un excellent parti. Ses paysages ne sont ni sans grandeur, ni sans vérité. Hackaert est passé maître dans le dessin et dans la coloration des feuillages, et, mieux que tout autre, il sait imiter les blonds rayons de lumière se glissant entre les branches pressées des grands arbres. Ses horizons ont des profondeurs dorées; ses ciels, où courent de légers nuages, sont limpides et lumineux. Semblable en ce point à la plupart des paysagistes de son temps, il ne peignait pas lui-même les figures qui ornaient ses tableaux. Il confia ce soin à Lingelbach, et plus souvent encore à Adrien Van de Velde; ce dernier finit même par devenir son collaborateur préféré. L'association de Hackaert et de Van de Velde a produit des œuvres pleines de distinction et de finesse.

Jean Hackaert, qui est mort en 1699, a laissé beaucoup de dessins et d'aquarelles; il a gravé aussi, avec un singulier esprit, six eaux-fortes que Bartsch a cataloguées, et qui sont très-recherchées par les amateurs.

AMSTERDAM. — *L'Allée de frênes*, figures d'Adrien Van de Velde. (Gravé par Daudet.) Ce tableau fut acheté 3,005 florins à la vente Van der Pot. MUSÉE VAN DER HOOP. — *Paysage montagneux*.

ANGLETERRE. CABINET DE M. NAPIER. — *Chasse au Cerf*.

CABINET DE M. F. EDWARD. — *Un paysage*.

BERLIN. — *Soleil couchant*, paysage avec des montagnes et de l'eau. (Figures par A. Van de Velde.)

COPENHAGUE. — Deux paysages. (Figures de Lingelbach.)

DRESDE. — *Un vallon orné d'arbres*. — Des figures sur un chemin.

MUNICH. — *Des chasseurs avec leur meute dans un parc*.

VENTE STRAND-FEITAMA. 1758. — *Deux vues de Suisse*, dessins à la plume et lavés. 33 florins.

VENTE DE CHANGRAN. 1780 — *Une chasse au Cerf*. (Figures par Adrien Van de Velde.) 230 livres

VENTE VAN HELSLEUTER. 1802. — *Intérieur de forêt traversé par un chemin*. (Figures de Van de Velde.) 2,375 francs. — Deux autres paysages, « étoffés, » l'un par le même, l'autre par Lingelbach. (3,300 francs).

VENTE SMETH VAN ALPHEN. 1810. — *Paysage montueux coupé par une rivière*. Fig. d'Ad. Van de Velde.

VENTE LAFONTAINE. 1821. — *Chasse au cerf*. (Figures de Berghem.) 5,320 francs

VENTE LAFFITTE. 1835. — *Vaste paysage coupé par des rivières et des montagnes*. 2,700 francs.

VENTE HERIS. 1841. — *Un muletier descendant une montagne*. Figures de Lingelbach. 2,000 francs

VENTE DU CARDINAL FESCH. 1845. — *Un étang entouré d'arbres*. Figures par A. Van de Velde. 610 scudi, soit 3,300 fr. environ.

ABRAHAM HONDIUS

NÉ EN [illegible] — MORT EN [illegible]

Abraham Hondius est le François Sneyders de l'école hollandaise. Il n'est pas moins maître que lui dans la représentation des animaux; son pinceau n'a pas moins de fermeté et d'ampleur; son coloris est peut-être même plus vigoureux. Quand on a vu sa *Chasse au Sanglier* au musée de Rotterdam, on s'étonne qu'Abraham Hondius ne tienne pas une meilleure place dans l'estime des connaisseurs, et l'on se prend à douter de la justice des distributeurs de renommée.

Le malheur de ce puissant artiste, c'est qu'il s'est expatrié, et qu'il a laissé oublier son nom et son talent

à ses compatriotes. Né à Rotterdam, en 1638 (et non en 1650, comme l'indique Descamps), il alla, jeune encore, se fixer en Angleterre; il y travailla beaucoup, et c'est à Londres qu'il mourut, en 1691. L'abondance et la souplesse de son imagination lui ont permis d'aborder avec succès plusieurs genres de peinture. Habile à rendre les effets de lumière, il a peint l'*Incendie de Troie*; il a fait aussi des paysages ornés d'excellentes figures; mais c'est surtout par ses animaux, par ses chasses, qu'il a mérité l'admiration des curieux. Le tableau dans lequel il avait représenté le *Marché aux chiens d'Amsterdam* passait autrefois pour son chef-d'œuvre. « On y voyait, nous dit-on, près de trente différentes espèces de chiens, bien dessinés et variés avec beaucoup de vérité. » Son *Entrée des Animaux dans l'Arche* est aussi citée avec éloge par les biographes. Nous ne savons ce que ces deux peintures sont devenues, mais les quelques tableaux d'Abraham Hondius qu'on peut voir dans les musées de la Hollande et de la France disent assez quelles furent la correction de son mâle dessin, l'énergie de son coloris et la vaillance de son pinceau large et libre.

Avignon. — *Un héron blessé poursuivi par des chiens.*
Dresde. — *Des Cavaliers se battant en duel près d'un village.*
Florence. — *Le Départ pour la chasse.*
Montpellier. *Une chasse au sanglier*, 1675.
Rotterdam. — *Chasse au sanglier.* Une laie défend ses marcassins contre une meute de chiens furieux. (Tableau donné au musée par M. Jacobson.)
Vente Lhomme. 1845. *Un tigre attaqué par des chiens.*
Vente des comtes de Brabeck et de Stolberg (Hanovre, 1859). *Un chien faisant lever une cigogne*; — *Un chien faisant lever un héron* (1670). Vendus ensemble 195 thalers.

ARY DE VOYS

NÉ EN 164[illegible]. — MORT EN [illegible]

En voyant les petits tableaux si fins et si précieux d'Ary de Voys, on ne se douterait guère qu'il eut pour maître Abraham Van Tempel. Il fut pourtant l'élève de ce fier peintre, après avoir étudié chez un certain Knupfer, qui habitait Utrecht. Dessinateur correct, coloriste agréable, habile à conserver les allures de l'esprit dans le fini le plus patient, il eut le bonheur de réussir dès ses premiers pas, et le malheur d'épouser une femme riche. « Sa bonne fortune, nous dit-on, lui tourna la tête. » Ary de Voys, se croyant désormais à l'abri du besoin, négligea la peinture. Il fut pris d'un accès de paresse qui dura treize ans. Mais ces jours heureux étant passés, de Voys, qui avait dépensé la fortune de sa femme, se trouva sans ressources, et il fut obligé, pour vivre, de recourir à son art. Cette dure nécessité nous a valu de charmants petits tableaux. Ary de Voys regagna le temps perdu, et jusqu'à sa mort, arrivée en 1698, il ne cessa de peindre des intérieurs, des scènes familières, des portraits, et même des paysages dans lesquels il aimait, à la manière de Poelenburg, à introduire de petites figures nues. Les amateurs hollandais faisaient le plus grand cas de ses peintures; et il est certain que par la délicatesse de leur coloris, par la vivacité spirituelle de ses accents et par une touche attentive mais franche, elles peuvent figurer, non sans honneur, dans les cabinets le mieux composés.

Louvre. — *Un homme assis à son bureau.* (Gravé par Abram. — *Portrait d'un peintre à son chevalet.* (Ce portrait, qui a longtemps passé pour celui d'Ary de Voys lui-même, a appartenu à Randon de Boisset; il fut acheté 550 livres à sa vente en 1777.)
Amsterdam. — *Le Marchand de Poisson.* — *Le Joueur de violon.* (Ce dernier tableau a été payé 900 florins à la vente de la baronne Van Leyden Van Warmond.)
Musée Van der Hoop. — *Un paysan fumant sa pipe.*
Berlin. — *Adonis couvert d'une peau de panthère, Vénus et l'Amour.*
Dresde. — *Un petit paysage : des Femmes sortant du bain.*
La Haye. — *Un chasseur tenant une perdrix.* Tableau payé 1,210 florins.
Londres Galerie Bridgewater. — *Un écolier tenant un livre.*
Cabinet de M. Matthew Anderson. — *Un jeune homme.*
Munich. — *Un buveur, le verre à la main.* — *Un fumeur assis devant une table.*
Vente Sollier. 1781. — *Un chasseur tenant une perdrix et une gibecière.* 1,601 livres.
Vente Van Helsleuter 1802. — *Combat d'un officier hollandais avec un paysan.* Ce sujet est représenté en deux tableaux qui se font pendant et se complètent l'un l'autre. Prix : 1,250 francs.
Vente Thibaudeau. 1857. — *Portrait d'un homme et d'une femme*, deux dessins au crayon noir. Prix : 5 fr.

....

GÉRARD BERCKHEYDEN

NÉ EN 1643 — MORT EN 1693

Les artistes hollandais ont montré une aptitude particulière pour la représentation des intérieurs d'église et des monuments d'architecture. A côté de Van der Heyden, qui est resté le maître du genre, plus d'un peintre a pu inscrire son nom, et Gérard Berckheyden est un de ceux-là. Il était né à Harlem, en 1643.



VUE DE HARLEM

Il paraît s'être formé seul, ou du moins les biographes ont oublié de nous dire quel fut son maître. Bien qu'il ait peint plus d'une fois des monuments de Rome, il ne fit point le voyage d'Italie. Associé à son frère aîné, il alla d'abord s'établir à Cologne, et ensuite à Heidelberg, où l'Électeur palatin, satisfait de ses premiers ouvrages, lui fit le meilleur accueil. Les deux Berckheyden, associant leurs talents pour l'exécution de la même œuvre, peignirent ensemble un tableau dont les historiens ont conservé le souvenir, et qui représentait l'Électeur palatin se rendant à la chasse avec les principaux personnages de sa petite cour. Le succès de cette composition fut si grand que Gérard eût pu, pour toujours, planter sa tente à Heidelberg et y vivre honorablement du produit de son travail. Mais il se sentait mal à l'aise dans la familiarité des princes. Il aima mieux retourner à Harlem, et c'est dans cette ville qu'il mourut, le 29 novembre 1693.

Gérard Berckheyden a peint avec une merveilleuse fidélité les principaux monuments de Cologne, d'Amsterdam et surtout de Harlem. Il excelle à rendre l'effet des perspectives architecturales, et dans un

genre naturellement froid, son coloris, blond et clair, ne manque ni de force ni de chaleur. Si la critique, selon son habitude, voulait lui trouver un défaut, elle ne pourrait guère lui reprocher que trop d'exactitude et un peu de sécheresse.

Job Berckheyden, le frère aîné de Gérard, fut aussi un habile homme. Né à Harlem en 1628, il y trouva, en 1698, une mort douloureuse et misérable, car une nuit, au sortir d'une taverne, il eut le malheur de se laisser choir dans un canal et de s'y noyer. Il peignit, comme son frère, des intérieurs d'église et des vues de villes; mais il se fit surtout connaître par d'élégants petits portraits et par des scènes de la vie familière. Ses meilleurs tableaux sont demeurés en Hollande, et il serait à désirer pour sa réputation que le hasard des ventes amenât en France, où on les connaît trop peu, quelques-unes de ses peintures fines, fermes et précises.

LOUVRE. — *Vue de la colonne Trajane et de l'église Ste-Marie-de-Lorette, à Rome.*

AMSTERDAM — *Vue du Dam.* (1677)

MUSÉE VAN DER HOOP. — *Trois Vues de l'hôtel de ville d'Amsterdam. — Intérieur de l'ancienne Bourse. — Un paysage.*

BRUXELLES. GALERIE D'ARENBERG. — *Vue d'un Canal en Hollande.*

CAMBRAI. COLLECTION DE M. DUMONT. — *Vue du quai, du Marché aux grains et de la Douane de Harlem.*

COPENHAGUE. — *Vue de Heidelberg.*

DRESDE. — *Vue de l'hôtel de ville d'Amsterdam. — Une place ornée de constructions antiques. — Un gentilhomme et une dame à cheval partant pour la chasse.*

FLORENCE. — *La Cathédrale de Harlem. — L'Eglise Sainte-Marie à Cologne.*

MONTPELLIER. — *Vue de la place et de la Cathédrale de Harlem.*

VENTE VAN DER MARK. 1773. — *Vue de la cour et du Vyverberg à La Haye. — Vue de l'hôtel de ville d'Amsterdam*, 790 florins.

VENTE SOLLIER. 1781. — *Un ancien château, des maisons, etc.* 380 *livres.*

VENTE VAN DER POT DE GROENEVELD. 1808 — *Deux vues de Cologne.* 300 florins.

VENTE SCHAMP D'AVESCHOOT. 1840. — *Vue prise à Amsterdam.*

VENTE PERREGAUX. 1841. — *Une ville hollandaise.* 1410 fr.

VENTE DU CARDINAL FESCH. 1845. — *Vue de la place du Dam.* 118 scudi. — *Une porte de ville.* 70 scudi.

VENTE KALKBRENNER. 1850. — *La Place de la Cathédrale de Harlem.* 1,410 francs.

PIERRE MOLYN, DIT TEMPESTA

NÉ EN [illegible]. — MORT EN

Deux peintres, le père et le fils, ont porté le nom de Pierre Molyn. Le père était un bon paysagiste de Harlem, qui était le contemporain des frères Pinas, dont l'un fut le maître de Rembrandt. Ses tableaux sont rares. Il les composait de la manière la plus simple du monde et des premiers objets venus : une cabane, une clôture rustique, un tronc d'arbre lui suffisaient. Il peignait largement et avec vigueur, mais souvent son exécution est lâchée. On a de lui quatre eaux-fortes qu'on ne trouve pas facilement, et qui, par cela même, sont très-recherchées. Elles représentent des chaumières, des terrains nus et de pauvres paysans, et rappellent, avec moins de manière, les premières eaux-fortes de Bloemaert. Bartsch les a décrites dans le 4e volume du *Peintre-graveur*. Son fils, qui a plus de réputation que lui, la doit surtout aux aventures de sa vie orageuse. Né à Harlem, il s'était fait connaître dans son pays par le talent de peindre les chasses au sanglier, de proportions naturelles, dans le grand goût de François Sneyders, qu'il paraissait digne de remplacer. Mais il quitta la Hollande de bonne heure pour voyager en Italie. S'étant fixé à Rome, il y vécut assez longtemps dans l'intimité de son compatriote Isaac Moucheron, qui se louait beaucoup de lui. Malheureusement, dit Descamps, la mauvaise étoile de Pierre Molyn le conduisit à Gênes, où l'attendait une triste affaire. « On ne sait pas positivement s'il s'y était marié ou si celle avec qui il vivait n'était que sa maîtresse; mais on n'est que trop sûr qu'elle fut assassinée, et qu'il fut accusé d'avoir payé des scélérats pour commettre ce crime. Il fut arrêté, et quoiqu'il restât un violent soupçon qu'il avait trempé dans ce crime, il n'y eut point assez de preuves pour lui faire perdre la vie, mais assez d'indices pour lui faire perdre sa liberté. Il fut condamné à une prison perpétuelle, dont il ne sortit, au bout de seize ans, que par

un hasard. Louis XIV, pour punir les Génois, fit bombarder leur ville; le feu des bombes menaçant Gênes d'un incendie, le doge fit ouvrir les prisons. Molyn se retira promptement à Placenza, dans le duché de Parme, et ne songea plus qu'à se livrer au travail... Nous ne savons rien de sa mort. »

• J'ai possédé un beau dessin de Pierre Molyn le jeune : c'était un paysage fait de verve à la pierre noire et poussé à l'effet. Ses peintures sont très-rares, du moins dans les Pays-Bas et en France.

GALERIE DE FLORENCE. — *Un paysage.*
GALERIE DE VIENNE. — *Paysages* avec figures.
ROME. — *Une Chasse*, — *un Assaut*, — *une Marine*, — *un Gros temps de mer*, — *Submersion de Pharaon*, tableau sur pierre; — *Cavalcade de Clément VII*, — *Entrée de Charles V à Bologne.*
DRESDE. — *Paysage*, — *Tempête*, — *Paysage avec figures.*

JEAN WEENIX, LE FILS

NÉ EN 1644. — MORT EN 1719.

Nous avons raconté en détail la vie de Jean-Baptiste Weenix. Il nous reste à dire un mot de Jean Weenix qui, dans un genre plus étroit, n'eut pas moins de talent que son père. Lorsqu'il le perdit, en 1660, il n'avait que seize ans, mais déjà il était dans le secret de son art. Il acheva son éducation devant la nature. Dans ses rares tableaux d'histoire, dans ses nombreux tableaux de fleurs ou de gibier mort, Jean Weenix fut l'imitateur heureux de son père, et il le remplaça dans l'estime des amateurs. Appelé par l'Électeur palatin Jean-Guillaume, il se rendit à la cour de ce prince, et il exécuta pour lui des travaux de décoration, au château de Benberg. A la mort de l'Électeur, il retourna à Amsterdam, où il mourut le 20 septembre 1719. Jean Weenix a laissé un grand nombre de tableaux de divers genres; dans ses œuvres de petite dimension, son exécution est délicate et caressée, mais elle est accentuée et large dans ses peintures décoratives. Dire qu'en ses meilleurs jours il a égalé son père, ce n'est pas faire de son talent un médiocre éloge.

LOUVRE. — *Gibier et ustensiles de chasse* (1671). — *Les produits de la chasse* (1696). — *Un port de mer* (1705).
AMSTERDAM. — *La Maison de campagne.* — *Gibier et fruits.* — *Gibier mort et attirail de chasse.* Ce dernier tableau fut payé 1,055 florins à la vente H. Ten Kate, en 1800, et 2,510 florins à la vente Van der Pol.
MUSÉE VAN DER HOOP. — *L'Oie blanche.* — *Un levrier.* — Un portrait.
BERLIN. — Cygnes, Faisans, perdrix, etc.; — Canards, cygnes et autres oiseaux.
DRESDE. — Sept tableaux de chasse et de gibier.
LA HAYE. — *Un chevreuil, un cygne et d'autres animaux.* — *Un faisan.*
LONDRES. NATIONAL GALLERY. — *Du gibier, des chiens et des ustensiles de chasse.*
MADRID. — *Des Animaux morts et des fruits.*
MUNICH. — *Dix tableaux de chasse ou de nature morte*, qui, pour la plupart, avaient été commandés à Weenix par l'électeur palatin, pour la décoration du château de Benberg.
GALERIE LEUCHTENBERG. — *Un lièvre et une pie.*
ROTTERDAM. — *Un paon, divers oiseaux et un singe.*
VIENNE. — *Un lièvre suspendu à une branche d'arbre et d'autre gibier posé à terre* (1690).
VENTE DU BARON VAN DALLE, 1781. — *Intérieur d'un parc : un renard dévore un faisan, et en regarde un autre qui s'échappe*, 1,500 livres.
VENTE PAILLET ET COLLERS 9 fructidor an IX. — *Les Produits de la chasse*, 5,971 francs. (C'est le beau tableau du musée du Louvre.)
VENTE VAN HELSLEUTER, 1802. — *Un lièvre mort suspendu par une patte*, 760 francs; *le Chien et le Chat*, 2,500 francs; *Une perdrix attachée à un clou*, 50 francs.
VENTE FESCH, 1845. — *Un sujet de chasse*, 1850 scudi. — *La Promenade*, 255 scudi.

JEAN GRIFFIER

NÉ EN 1645. — MORT EN 1718.

Jean Griffier est un des peintres hollandais dont on parle le moins. Cependant ses *Vues du Rhin*, ses *Ports*, ses paysages enrichis d'animaux sont estimés, et ses eaux-fortes sont estimables. Destiné d'abord au métier de charpentier, il se lia avec les enfants d'un manufacturier en carreaux de faïence, et au lieu d'aller au chantier, il alla barbouiller chez cet homme. On ne le sut que lorsqu'il était déjà devenu le plus habile de la manufacture. Il fut mis alors sous la direction d'un peintre de fleurs, ivrogne fieffé qu'il fallait conduire

chaque jour au cabaret, et, ce qui était plus difficile, en ramener. Griffier, dégoûté d'un tel maître, se fit élève de Roland Rogman, et par lui il connut Van de Velde, Ruysdael et Rembrandt. Une chose qui lui fait honneur, c'est qu'il voulut à tout prix recevoir les leçons de Rembrandt; mais ce grand peintre, sans refuser ses conseils au jeune artiste, refusa de l'admettre dans son école, pour ne pas enlever un élève à son ami Rogman. Griffier, voyant que la peinture de Rogman tirait sur le roux et même tombait parfois dans le noir, adopta une manière plus légère et plus blonde.

Dès qu'il se sentit assez habile, il voyagea. A voir ses paysages ornés de ruines classiques, on croirait qu'il est allé en Italie; cependant il ne connut ce pays que par les gravures et par les tableaux qu'en rapportaient ses compatriotes. C'est en Angleterre qu'il fit ses premières excursions, et comme ses marines y étaient goûtées, il s'y établit et s'y maria. Mais son goût pour les voyages le reprit bientôt et pensa lui coûter la vie. « En 1695, dit Descamps, il acheta pour deux mille écus un petit vaisseau dans lequel il s'embarqua avec sa femme et ses enfants, où il porta beaucoup de tableaux de prix et toute sa fortune, pour passer en Hollande. Un orage furieux les mit à deux doigts de leur perte. Le vaisseau fut démâté, jeté sur un banc de sable et brisé; les matelots sauvèrent le peintre et sa famille, qui perdit toute sa fortune. En arrivant à Rotterdam, il y resta quelque temps, il y trouva quelqu'un qui lui vendit un autre vaisseau à moitié usé, avec obligation de le payer aux termes fixés. Griffier fit distribuer le devant pour la commodité de sa famille, se réservant un atelier pour peindre. Cette façon de vivre était dans le caractère du peintre. On le voyait mouiller tantôt à Amsterdam, tantôt à Enckuizen, à Horn ou à Dort. Il manqua encore de périr dans ce port; il passa sur un banc de sable où il resta huit jours : heureusement le flot le débarrassa sans aucun danger. Il mena cette vie longtemps, en peignant de jolies vues, des villes, des marines, et surtout des paysages avec des rivières et beaucoup de figures. » Descamps ajoute que Griffier a fait des pastiches et des copies trompeuses, d'après Rembrandt, Poelenburg, Ruysdael et Téniers.

De retour à Londres, Jean Griffier y travailla presque toujours pour le duc de Beaufort, qui avait accaparé ses ouvrages. Il y mourut, en 1718, âgé de 73 ans. Sa manière, claire et finie, mais monotone et comme apprise par cœur, fut continuée par son fils Robert Griffier, connu sous le nom du *Gentilhomme d'Utrecht*, et qui était né en Angleterre, en 1688. Cette manière était à peu près celle de Herman Saftleven, et elle s'appliquait aux mêmes sujets, aux mêmes vues, au même genre de figures.

Les eaux-fortes de Jean Griffier sont gravées d'après les dessins de Barlow; elles représentent des chiens, des chats, des singes, des cerfs, des lapins et des oiseaux. Elles sont, comme ses tableaux, d'un effet assez doux. Ses pelages sont bien traités, avec moins de finesse pourtant que ceux de Hollar; sa pointe n'a rien de bien original; mais ses fonds de paysage sont fort bien dégradés et d'une légèreté charmante.

LOUVRE. — *Deux vues des bords du Rhin*

AMSTERDAM. — *Vue des rives du Rhin.*

BERLIN. — *Deux paysages avec fête champêtre.*

DRESDE — Douze tableaux; *Paysages et Marines.*

VIENNE. — *Deux vues des rives du Rhin.*

VENTE PRINCE DE CONTI. — Deux belles *vues des environs du Rhin*, composées de fabriques, coteaux, bateaux, arbres et figures. Bois. 16 pouces sur 21. 864 livres.

Une autre *vue des environs du Rhin*; à gauche un cavalier, une femme, un enfant et un chien, par Pierre Wouwermans. Bois. 14 pouces sur 17. 446 livres

VENTE BRAAMCAMP, 1771. — Trois tableaux de Robert Griffier : la *vue d'un village au bord du Rhin*, où nombre de paysans et de paysannes se divertissent; à droite, une foule rassemblée autour d'un charlatan. 560 florins.

Autre *vue près du Rhin*, une guinguette, plusieurs tentes, une grande affluence de monde. Au bord du fleuve, un château, et plus loin, des barques marchandes. 305 florins.

Deux autres vues du même genre, avec figures et barques sur une rivière. 135 florins.

VENTE BLONDEL DE GAGNY. — Une *vue de Londres* du côté de la Tamise, avec chaloupe et bateaux décorés, de 13 pouces sur 23. 190 livres.

DIRCK VAN BERGEN

NÉ VERS 1645. — MORT EN [illegible]

Dirck Van Bergen, qu'on suppose être né à Harlem vers 1645, eut l'honneur d'avoir pour maître le jeune

Adrien Van de Velde. Mais il fut aussi influencé par Berghem, et les méthodes des deux maîtres s'étant ainsi combinées dans son œuvre, il en sortit un peintre agréable, quoique dépourvu d'originalité réelle. Les détails sur sa vie nous manquent presque complétement : on sait cependant qu'il était à Londres vers 1675, et qu'après y avoir travaillé avec succès, il revint mourir dans sa ville natale en 1689. — Dirck Van Bergen peint avec délicatesse de petits animaux dans des paysages hollandais ; ses tableaux sont bien éclairés ; son coloris, tirant sur le roux, a de la chaleur et n'est pas sans charme ; enfin — et ce ne serait pas là le moindre honneur de sa vie — Dirck Van Bergen passe pour avoir peint quelquefois des animaux dans les paysages de l'illustre Hobbema.

LOUVRE. — *Paysage et animaux.* (1688.) — *Un cheval blanc, deux vaches et un mouton.*

AMSTERDAM. — *Le berger et son troupeau.* — *Le combat des bœufs.*

MUSÉE VAN DER HOOP — *Paysage boisé avec bestiaux.*

BERLIN. — *Deux vaches avec une bergère qui allaite son enfant.* — *Une paysanne occupée à traire une vache.*

DRESDE. — *Des animaux gardés par une jeune femme et un enfant ;* — *Des vaches et des chèvres dans une prairie.* — *Une vache avec des chèvres et des moutons.*

FLORENCE. — *Un troupeau gardé par une femme qui allaite son nourrisson.* — *Deux vaches et un cheval dans un paysage.*

ROTTERDAM. — *Paysage avec des vaches, des moutons et un cheval.*

VENTE LEROY DE SENNEVILLE. 1780. — Deux tableaux : dans l'un, une paysanne assise tient une corbeille de fruits ; dans l'autre, une femme s'appuie sur les genoux d'un berger ; des animaux enrichissent ces paysages. Ensemble, 1,100 livr.

VENTE VAN HELSLEUTER. 1802 — *Paysage avec des chaumières et des animaux.* Prix : 298 francs.

VENTE RÉVIL (1835). — *L'Abreuvoir*, dessin en couleur. Prix : 100 francs.

MICHEL VAN MUSSCHER

NÉ EN [illegible]. — MORT EN [illegible]

Les jugements qu'on porte sur Musscher sont très-différents, par cela même que ses œuvres sont très-diverses, et, ressemblant à plusieurs autres, ne se ressemblent pas entre elles. Personne n'a eu plus de maîtres que Musscher, et personne n'en avait plus besoin, car il était complétement dépourvu de personnalité et d'initiative. Il travailla successivement chez Martin Zaagmorlen, chez Abraham Van Tempel, chez Gabriel Metsu, chez Adrien Van Ostade, et successivement il les imita, tantôt nourri et mordoré comme Ostade, tantôt piquant et délicat comme Metsu, tantôt large comme Van Tempel. Ce n'est pas tout : il peignit encore dans la manière de Jean Steen, et je connais un tableau de lui où il a cherché les empâtements de Pierre de Hooch, sa peinture corsée et son prestigieux clair-obscur, mais il reste, en comparaison, délayé et mou. Ce tableau est à Londres, dans la galerie de sir Thomas Baring, et, si j'ai bonne mémoire, il représente le peintre Guillaume Van de Velde le jeune, occupé à peindre une marine sur son chevalet, dans un atelier rempli de dessins et d'esquisses. C'est, je crois, celui qui appartenait à M. Verstolk de Soelen, et qui a été gravé pour le *Catalogue raisonné* de Smith. Enfin, il existe un autre morceau de Musscher dans le cabinet de M. le baron de Croze, rue du Cherche-Midi, à Paris, et ce morceau rappelle en même temps Netscher et Albert Cuyp. On y voit un élégant gentilhomme, — un portrait, — assis près d'une fontaine sculptée, en marbre rouge. Son cheval est tout harnaché derrière lui, et son chien est couché à ses pieds. Il est vêtu d'une casaque de velours noir, rehaussée de passementerie d'argent et recouvrant une veste richement brodée d'argent et d'or. Un paysage habilement sacrifié fait valoir la tête, qui est chaudement colorée et finement peinte dans le goût de Netscher. Les bottes, le baudrier, l'épée, le linge, les rubans sont étudiés avec une attention toute hollandaise. Le cheval, la tête busquée, sort des écuries d'Albert Cuyp. Les mains sont naïves de dessin et grassement rendues. Les ombres sont vraies si on considère le fond comme un mur d'atelier dissimulé. Le tableau est signé et daté de 1669... De sorte que ce Michel Van Musscher est le caméléon de l'école hollandaise. Il peignit des intérieurs, des paysanneries, des gentilshommes et des ribauds, des portraits et d'honnêtes collations.

Il était né à Rotterdam en 1645. Après avoir passé par les ateliers des maîtres que nous nommions tout à l'heure, il se fit peintre de portraits et réussit en ce genre par le talent qu'il avait de saisir le côté le plus aimable de toutes les ressemblances, de flatter ses modèles. Du reste, en imitant Ostade, Metsu, Mieris, Jean Steen et autres, il s'essaya naturellement dans les sujets familiers à ces peintres excellents. Il faut croire qu'il exerça son art, j'allais dire son industrie, à Amsterdam, car Descamps nous dit que M. Witzen, un curieux des plus riches, avait acheté d'avance tous les morceaux que Musscher pourrait faire et qui ne seraient pas de commande. Or, ce Witzen était d'Amsterdam, où sa famille avait exercé les plus hautes fonctions. Corneille Witzen, le père sans doute de celui dont parle Descamps, était bourgmestre d'Amsterdam : il fut l'ami de Rembrandt et son créancier, et, pour le dire en passant, il avait une singulière idée, ce Witzen, de descendre ainsi de Rembrandt à Musscher! Cela seul est un symptôme de la décadence où fut précipitée la peinture hollandaise dans la seconde moitié du siècle. Quoi qu'il en soit, ce peintre *pour tout faire* eut aussi l'ambition de composer quelques tableaux d'histoire. Descamps dit qu'ils furent bien payés, et que par conséquent ils n'étaient pas médiocres : la conséquence, il faut l'avouer, n'est pas bien rigoureuse; mais nous n'en pouvons rien dire, n'ayant jamais vu de ces *histoires*. « Les connaisseurs, ajoute le naïf biographe, se réunissent à regarder comme son meilleur ouvrage le tableau de sa famille, où il s'est représenté lui, sa femme et ses enfants. Si l'ordonnance n'est pas des plus savantes, si son dessin n'est pas des plus corrects, une vérité surprenante, une grande fraîcheur de coloris répare ces défauts. » Le tableau de famille dont il est ici question est sans doute celui que nous avons vu au musée de La Haye. Il en existe un autre du même genre au musée Van der Hoop, et, pour ne pas nous en rapporter uniquement à nos souvenirs, nous le décrirons ainsi d'après M. Bürger (*Musées de Hollande*, tome II). « L'homme, debout, tient un verre; la mère est assise avec un enfant sur ses genoux; une petite fille est assise par terre. Beaucoup d'accessoires, tables, tapis, paniers, pots... et un petit épagneul. La peinture a de l'effet et de la vigueur et cherche autant Pieter de Hooch ou Jean Steen que Metsu. »

Ce bon Musscher, qui a aimé tous les genres et qui épousait si volontiers toutes les manières, a peint une autre fois, dans le sentiment de Gaspard Netscher, des enfants qui tressent des guirlandes de fleurs. Ce tableau, qui est au musée de Rotterdam, est signé *M. v. Musscher pinxit*, 1690. L'artiste avait alors 45 ans. Il mourut à Amsterdam, quinze ans plus tard, le 10 juin 1705.

Le Louvre ne renferme aucun ouvrage de Michel Van Musscher

PARIS. — Cabinet de M. le baron de Croze. Un *Cavalier assis près d'une fontaine, ayant à ses pieds un petit chien couché, et derrière lui son cheval sellé et bridé.*

MUSÉE DE ROTTERDAM. — Des *Enfants jouant avec des guirlandes de fleurs.* Signé *M. v. Musscher pinxit*, 1690.

MUSÉE DE LA HAYE. — *Portrait du peintre avec sa femme et ses enfants.* Grandeur demi-nature.

MUSÉE VAN DER HOOP — Tableau de famille, quatre figures. Ce tableau est sans doute celui qui représente le peintre et sa famille, et celui dont parle Descamps.

M. v. Musscher 1669

ABRAHAM STORK

NÉ EN 1655. — MORT EN 1708.

Excellent peintre de marines. Les Hollandais en font le plus grand cas, et ils ont bien raison. Le talent d'agencer les lignes de sa composition, l'esprit de la touche, l'art de faire mouvoir ses petites figures et de les grouper dans une foule, ou de les jeter çà et là sur la plage pour animer avec vraisemblance un port de mer, un calme ou une tempête, une bonne couleur, enfin, qui conserve son harmonie, malgré les localités de tons les plus variées, rien ne lui manque pour être l'égal, ou à peu près, de peintres qui sont plus fameux que lui, tel que Bakhuisen et Guillaume Van de Velde le jeune. « On ne peut rien trouver de plus agréable,

dit Descamps, que son tableau qui représente l'entrée de Marlborough sur l'Amstel. On y voit une multitude innombrable de vaisseaux, de bateaux décorés, chargés de personnages habillés selon leur rang et leur état. On est surpris du génie qui brille dans cette composition. »

On recherche beaucoup en Hollande les dessins de Stork, et plus d'une fois on les a pris pour des Van de Velde; cependant, dit Josi (dans ses *Imitations de dessins*), on peut les reconnaître à la hauteur des mâts de ses vaisseaux. Ses contours sont généralement à la plume ou au bistre, et ses lavis à l'encre de Chine. Quelques-uns de ses dessins ont été coloriés par Isaac Moucheron. Il a gravé à l'eau forte six petits ports de mer que nous décrivons ci-après. Abraham Stork, né à Amsterdam en 1650 selon Josi, en 1660 selon Lebrun (plus probablement vers 1645, selon la juste observation de M. Bürger), mourut à Amsterdam en 1708, c'est du moins la date que donne Pilkington. Ce qui est certain, c'est qu'il florissait vers la fin du siècle, car on trouve l'année 1689 marquée sur un tableau de lui, qui est dans la galerie de Dresde.

Eaux-fortes d'Abraham Stork.

Ce sont des croquis tracés d'une pointe rapide et pleine de feu. Elles sont, dit Bartsch, d'une si grande rareté, qu'on ne les rencontre presque jamais, pas même dans les collections les plus riches et les mieux assorties.

1. L'*Oriental*. Planche ronde. Un Oriental, debout, de profil, et dirigé vers la droite, fait de la main gauche un geste de conversation. Au fond, un vaisseau sur la mer. Diamètre, 49 millimètres.

2. Le *Bateau*. Un bateau à voiles, se dirigeant vers le devant à droite. Il est accompagné d'une nacelle vue sur la gauche; dans le lointain un autre bateau à voiles, à droite un rivage où l'on remarque un grand arbre. 38 millim. de haut sur 51.

3. Les *Trois peupliers*. Large rivière sur la droite. Au bord, sur la gauche, un mur au delà duquel s'élèvent trois peupliers plantés de file; un peu en avant s'élève une grande porte surmontée d'un fronton orné de statues; sur la porte une figure, et deux autres le long du mur. 42 millim. de haut sur 67.

4. La *Statue du cheval*. A gauche un port de mer où l'on remarque un piédestal surmonté d'un groupe composé d'un cheval au galop et d'un homme qui le tient par la bride; au bas de ce piédestal, un escalier conduit à l'eau; au delà un grand vaisseau à l'ancre, et dans le lointain quelques navires. En haut de la droite on lit : *A. S.* 63 millim. de haut sur 87.

5. Le *Rivage*. Au milieu, un Turc vu par le dos, debout près d'un tonneau, et parlant à un matelot. Sur le devant, à droite, un forçat assis sur des ballots. A gauche, un gentilhomme se promène avec une dame, et lui fait remarquer un piédestal sur lequel on lit les initiales *A. S.*, festonnées et à rebours. 63 millim. de haut sur 108.

Cette pièce a été attribuée par erreur à Ludolf Bakhuisen.

6. Le *Port de mer*. A droite un portique ruiné, et sur le devant un matelot assis. Un autre semble regarder un homme qui conduit un mulet chargé. Plusieurs vaisseaux sur la mer. Le monogramme *A. S.* est écrit sur l'architecture du portique. 96 millim. de haut, sur 135.

Musée d'Amsterdam. — *Deux Marines*.

Musée de Rotterdam. — Trois tableaux. Un port italien et son pendant, signés *A. Stork*, et une vue d'Amsterdam, prise du bras de mer appelé l'Y.

Musée Van der Hoop. — *Deux marines*, et une vue du Dam et de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam.

Galerie de Dresde. — *Une vue d'Amsterdam*. *Une Marine*.

Musée de Berlin. — *Une Marine*.

RENIER BRAKENBURGH

NÉ VERS 1649. — MORT EN 1702

Renier Brakenburgh, qui est né à Harlem vers 1649, passe pour avoir été élève du paysagiste Mommers. Il ne lui ressemble nullement. Selon toute apparence, il s'est formé en étudiant Van Ostade et aussi Jean Steen. Mais si Brakenburgh paraît s'être inspiré quelquefois de ce dernier pour le choix des sujets et la naïveté comique des physionomies, il ne l'a point imité pour la couleur. Chez Brakenburgh, le coloris est toujours vigoureux et chaud, et, sous ce rapport, il se rapproche d'Adrien Van Ostade. Si son dessin est souvent négligé, surtout dans les œuvres qu'il exécuta vers la fin de sa vie, il s'est du moins montré constamment spirituel : c'est le peintre de la santé et de la bonne humeur.

Il est étrange que la biographie de Brakenburgh soit si peu connue. La date de sa naissance, telle que nous la rappelons plus haut, n'est qu'approximative; quant à sa mort, on sait qu'elle eut lieu à Harlem, en 1702. On assure aussi qu'il vendait facilement ses ouvrages, qu'il s'enrichit par une production active, et enfin — mais ceci n'est peut-être pas exact — qu'il consacrait au plaisir tout le temps que lui laissait le travail. Quoi qu'il en soit, Brakenburgh est un excellent peintre de mœurs. Ses paysanneries ont de la saveur, ses scènes

de la vie bourgeoise et galante en ont encore davantage. « Ses tableaux, dit Descamps, représentent des assemblées.... L'Amour est toujours de la partie avec le vin, mais rarement s'est-il donné la peine de voiler ces plaisirs autant qu'il convient à quelqu'un dont les ouvrages passent dans le public et à la postérité. » Il est vrai que Brakenburgh n'est pas toujours très-scrupuleux sur le choix de ses sujets; mais quel que soit le motif qui inspire son pinceau, il excelle à grouper les personnages, à varier les attitudes et les caractères et



SCÈNE VILLAGEOISE

à répandre sur ses compositions animées le charme de la couleur, le piquant de la touche et la séduction toute puissante de l'esprit.

Aix-la-Chapelle. Galerie Suermondt. — *La Collecte villageoise.*

Amsterdam. — *Intérieur d'un cabaret.*

Berlin. — *Des Paysans rassemblés sur la place d'un village écoutant un chanteur rustique.*

Bordeaux. — *Intérieur d'estaminet* 1692.

Copenhague. — *Un officier.*

Dresde. — *Un paysan tenant une bouteille.*

Nantes. — *Une kermesse dans une taverne.*

Rotterdam. — *Une femme malade avec son médecin.*

Stockholm. — *Danse des paysans hollandais.*

Vienne. — *Un jeune homme faisant de la musique* 1690. — *La Fête des Rois* 1690.

Vente Sollier 1781. — Deux tableaux composé de douze figures 202 livres.

*****

JEAN GLAUBER

NÉ EN [illegible]. — MORT EN [illegible].

Jean Glauber est un de ces maîtres qui, après avoir joui longtemps d'une brillante renommée, ont été dépossédés de leur gloire par le progrès ou peut-être par le caprice du goût public. Imitateur de Guaspre et des paysagistes italiens et français du XVIIe siècle, il a peint comme eux les campagnes enchantées d'une Arcadie imaginaire. C'était, d'ailleurs, un artiste bien doué : né à Utrecht en 1646, il fut d'abord élève de Berghem ; mais ayant vu chez un marchand de tableaux quelques paysages de l'école italienne, il les copia d'abord avec un soin extrême, et, bientôt après, il partit pour Rome. Toutefois il n'y arriva que vers 1674, s'étant arrêté un an à Paris, chez un peintre de fleurs, et deux ans à Lyon, chez Van der Cabel. Padoue et Venise l'attardèrent ensuite ; si bien que lorsqu'il revint dans sa patrie, il y rapporta, — avec le surnom de *Polydore*, que lui avaient donné ses camarades à Rome, — un talent déjà mûri, un goût exercé, une mémoire abondamment fournie de souvenirs classiques.

Jean Glauber se rendit ensuite à Hambourg et à Copenhague, et, après un assez long séjour dans le Nord, il revint, en 1684, à Amsterdam, où il se lia d'une étroite amitié avec Gérard de Lairesse. Ce dernier prenait plaisir à orner de petites figures mythologiques les paysages de Glauber, qui s'y prêtaient à merveille. Chargés de grands travaux, honorés par les princes, chantés par les poètes, les deux amis prolongèrent longtemps leur heureuse collaboration. Jean Glauber n'est mort qu'en 1726.

Son frère Gottlieb, qui l'avait suivi à Rome et qui a été surnommé *Myrtil*, a exécuté un grand nombre de paysages que l'on confond quelquefois avec ceux de Jean. Ils ont peint l'un et l'autre des pastorales, des scènes champêtres qui ont toujours pour théâtre une nature solennelle et des horizons italiens. C'est dire que, dans les œuvres des deux Glauber, on rencontre plus souvent des intentions de poésie que cette vérité naïve qui était la muse des Hollandais.

LOUVRE. — *Paysage*. 1686. — Les figures sont de G. de Lairesse. (Gravé par Baldenvang.)

AMSTERDAM. — *Mercure enlevant Io*. — *Diane au bain*.

BERLIN. — *Paysage montagneux et couvert d'arbres*. — *Paysage orné de fabriques et de monuments anciens*.

COPENHAGUE. — *Quatre paysages*.

DRESDE. — *Paysage idyllique*. (Figures de Lairesse).

MADRID. — *Des Paysans se rendent au marché*. — *Trois autres paysages*.

LA HAYE. — *Paysage arcadien*. (Figures de Lairesse).

MUNICH. — *Paysage italien*. (Figures de Lairesse). — *Paysage orné de monuments*.

NANTES. — *Alexandre visitant le tombeau de Darius*. — *Paysage avec fabriques*. — *Des femmes écoutant un joueur de mandoline*.

ROTTERDAM. — *Deux paysages arcadiens*.

VENTE NEYMAN. 1776. — *Paysages avec ruines et figures*. (Dessin à la plume et au bistre rehaussé de blanc. 96 livres.

VENTE FESCH. 1845. — *Les Nymphes de Diane dans un paysage*. Prix : 191 scudi.

VENTE THIBAUDEAU. 1857. — *Une rivière dont les bords sont ombragés par de grands arbres ; sur le premier plan, cinq hommes se préparent à se baigner*. (Aquarelle.) 26 fr.

JEAN VERKOLIE

NÉ EN [illegible]. — MORT EN [illegible].

Lorsque l'auteur de la *Vie des Peintres flamands et hollandais* place Jean Verkolie au nombre des grands artistes d'Amsterdam, il cède au faux goût de son temps, il passe toute mesure, il oublie toute justice. Gardons à ceux qui l'ont mérité ce beau nom d'artiste : Verkolie ne fut jamais qu'un patient praticien ; il n'a connu de l'art que son apparence, et, si grande qu'ait pu être autrefois sa renommée, il n'a en aucune façon inscrit son nom au rang des maîtres.

Jean Verkolie, né à Amsterdam en 1650, était fils d'un serrurier. Guérard Van Zeyl et Jean Lievens l'initièrent à la pratique de la peinture, et, de bonne heure, il se révéla comme un copiste habile. Bientôt, il put chercher des sujets dans sa propre imagination, et il peignit avec un soin extrême des scènes de famille et des motifs mythologiques. Établi à Delft vers 1672, il se maria, devint administrateur du bien des pauvres, et il était entouré de l'estime de tous ses compatriotes, lorsqu'il mourut prématurément en 1693.

Aux faibles mérites qu'il avait acquis dans la peinture, Jean Verkolie ajouta une autre qualité : il s'essaya dans la gravure en manière noire, et il obtint quelques succès dans ce genre alors nouveau. Mais, graveur ou peintre, le fils du serrurier d'Amsterdam a toujours montré plus d'adresse que d'inspiration, plus de patience que de génie.

LOUVRE. — *Scène d'intérieur.* — Au milieu d'une chambre, une jeune femme assise tient sur ses genoux un enfant qui pose la main sur le sein de sa mère et regarde un petit chien qu'on fait sauter. Ce tableau est daté de 1675.

VENTE NEYMAN. 1776 — *Allégorie relative aux Arts et aux Sciences.* (Dessin à l'encre de Chine.) 250 livres.

VENTE SOLLIER. 1781 — *Un homme qui joue de la flûte, une femme qui chante et deux autres personnages.* 572 livres.

SIMON VAN DER DOES

NÉ EN 165[illegible] — MORT EN 17[illegible].

Simon Van der Does est le fils et l'élève de Jacques Van der Does, dont nous avons raconté la vie. Comme son père, il a presque toujours peint des animaux dans des paysages, et quelquefois aussi de petits portraits dans la manière de Gaspard Netscher. De nombreux voyages occupèrent sa vie : après avoir passé sa jeunesse à La Haye, il visita l'Angleterre et travailla longtemps à Bruxelles et à Anvers. Il s'était marié, bien imprudemment, à une femme qui se montra peu digne de lui, et qui le ruina. Simon Van der Does n'eut donc d'autre moyen de vivre que de peindre. De là, tant d'œuvres hâtives, tant de tableaux d'une exécution lâchée et molle. Cependant, au milieu de ses infortunes, le fils de Jacques Van der Does se rappela plus d'une fois les excellentes leçons de son père, et si sa touche est incertaine, si son dessin est insuffisant, il a néanmoins conservé toujours un sentiment poétique, et dans ses paysages quelque peu italianisés, il a souvent fait briller le doux rayon d'une chaude lumière.

AMSTERDAM. — *Les Bergers lisant* (1706). — *La Bergère* (1708). — *L'Amour maternel* (1715).

ANGLETERRE. CABINET DE M. HOWARD-GALTON. — *Moutons et chèvres.*

CABINET DU COMTE DE LISTOWEL. — *Des Animaux dans un paysage.*

BERLIN. — *Une femme conduisant des vaches et des chèvres.* (1708).

LA HAYE. — *Une bergère avec des moutons.*

ROTTERDAM. — *Un bœuf et trois moutons dans un paysage italien.*

MUNICH. GALERIE DE LEUCHTENBERG. — *Des Moutons et des chèvres.*

VENTE VAN HELSLEUTER. 1802. — *Des Moutons, des chèvres et un âne dans un paysage accidenté.* — *Autre paysage, avec une bergère gardant son troupeau.*

RACHEL RUISCH

NÉE EN 1664 — MORTE EN 1750

De toutes les femmes qui ont consacré leur talent à la peinture des fleurs et des fruits, Rachel Ruisch est assurément la plus célèbre. A un sentiment délicat, à un goût d'arrangement toujours plein d'une grâce exquise, elle a ajouté les mérites d'une exécution mâle et vigoureuse. Sa naissance et surtout l'éducation qu'elle reçut en sa première jeunesse la prédisposaient, il est vrai, à l'étude assidue de la nature. Née à Amsterdam en 1664, Rachel Ruisch était la fille du savant observateur qui rendit tant de services à l'anatomie et à la botanique. Le cabinet de Ruisch fut l'atelier de sa fille. Après avoir passé son enfance à jouer avec des fleurs, à les classer par familles, à apprendre leur nom et leur usage, elle voulut en reproduire les vives couleurs, et elle demanda alors des conseils à un excellent peintre fleuriste, Guillaume Van Aelst. Elle se montra bientôt aussi savante que son maître, et, jeune encore, elle avait déjà su se faire une réputation égale à celle des artistes les plus estimés.

Rachel Ruisch avait trente et un ans, lorsqu'elle épousa, en 1695, un peintre d'Amsterdam, Jurian Pool,

qui lui-même possédait un certain talent pour le portrait. Ni les soins du ménage, ni les douces fatigues de la maternité ne lui firent abandonner ses travaux. Elle continua à peindre d'après nature, multipliant les bouquets et les guirlandes, et bientôt sa réputation se répandit dans toute l'Europe. Par un brevet en date du 7 août 1708, l'Electeur palatin Jean-Guillaume accorda à Rachel le titre de peintre de la cour. Elle se rendit peu après à Dusseldorf; elle y revint même en 1713, mais elle n'y fit jamais que de courtes apparitions,



FLEURS

et se hâta de retourner à Amsterdam, où la rappelaient son mari, son enfant et ses fleurs. L'Electeur palatin ne fut pas le seul protecteur de Rachel Ruisch : elle mérita aussi les bonnes grâces du grand-duc de Toscane, qui lui commanda plusieurs tableaux. Rien ne manqua à son bonheur; la vie, si dure à quelques-uns, fut pour elle toujours douce et riante, et jusqu'à sa mort, arrivée le 12 octobre 1750, elle eut la joie de pratiquer un art où elle excellait.

Soit qu'elle peigne la fleur des jardins ou la fleur des champs, soit qu'elle fasse voltiger autour de ses bouquets les papillons étourdis ou les abeilles, soit qu'elle ait groupé sur une table de marbre de beaux fruits

mûrs, qui rafraîchissent la pensée et désaltèrent la vue, Rachel est toujours vraie, mais toujours avec grâce et avec esprit. Coloriste, elle aborde franchement les tons les plus vifs et les assortit à merveille; dessinateur, elle reproduit finement les formes les plus compliquées, elle conserve à chaque plante son caractère propre et son élégance particulière, son port, son allure, ses raccourcis. C'est donc en toute justice que les Hollandais ont placé Rachel Ruisch au nombre de leurs *plus excellents* peintres, comme l'on desait autrefois.

Son amour pour la nature s'est conservé jusqu'au bout dans toute sa fraîcheur; il semble même qu'elle ait eu un faible pour les beautés agrestes, et qu'elle ait pris plaisir à courir la campagne, lorsque d'autres n'adoraient que la Flore des jardins et des serres. Tantôt elle entremêle de chardons des fleurs de bergère qui paraissent jetées au hasard sur la toile; tantôt elle choisit pour fond un vieux tronc d'arbre chargé de mousse sur lequel s'enlève son bouquet de printemps, tandis que des insectes bourdonnent dans la musique de ses tons, ou que les élytres d'un scarabée étincellent dans l'ombre. Quelquefois, c'est une grenouille verte qui a sauté de la mare voisine sur le bout de pré où le peintre venait de s'asseoir pour assembler son butin, et la grenouille aura sa place dans le tableau. Parmi les infiniment petits de l'immense nature, Rachel n'a rien trouvé qui ne fût digne de ses couleurs : ni le colimaçon qui rampe sur les feuilles et que le jardinier chasserait, ni le petit ver composé d'anneaux variés, qui file de quoi vêtir les femmes les plus magnifiques, en attendant de s'élever au plus haut des airs. Ces insectes que nous appelons vils, elle leur a fait les honneurs de la peinture; elle les a laissés se poser sur une table de marbre, grimper sur le pied du verre ou trempent ses pivoines et ses œillets; elle leur a même abandonné les prunes et les raisins de ses collations pittoresques.

Mais rien de plus charmant que ses nids d'oiseaux. Le fouillis des légers duvets et des menus brins d'herbe, des mousses et des pailles, est exprimé avec autant d'art qu'il y en a dans l'industrie de la mésange ou du roitelet.

Aix-la-Chapelle, Galerie Suermondt. — *Des roses, une pivoine, un pavot liés par un ruban bleu.*

Amsterdam. — *Le Bouquet.* — *Des fleurs.* — *L'éclat des fleurs est fugitif.*

Musée Van der Hoop — Deux tableaux de fleurs.

Dresde. — *Des fleurs, une grenouille et des insectes.*

Florence. — *Fleurs et fruits.* (Deux tableaux).

Palais Pitti. — *Fleurs et fruits;* — *Fruits, fleurs et insectes,* peinture achetée par le grand-duc Ferdinand III, en 1823.

La Haye — *Deux Bouquets.*

Munich. — *Des fleurs dans un vase.* — *Des fruits avec un nid d'oiseau* — *Des fleurs dans un verre.* — *Un Bouquet.*

Rotterdam. — *Des fleurs autour d'un tronc d'arbre, des insectes* (1685).

Vienne. — *Un bouquet dans un verre et des fruits sur une table de marbre.*

Vente Allard de la Court, 1766. — *Un vase de fleurs avec des papillons et des insectes.* 1,010 florins. — Le pendant, où l'on voit des fruits et un nid d'oiseau. 1,105 florins

Vente Van Helsleuter. 1802. — *Des pêches et des raisins posés sur une table de marbre* 85 fr

Vente Lafontaine. 1810. — *Groupe de fleurs sur une table; un colimaçon se promène sur une feuille.* 202 francs.

Vente Stevens, 1847. — *Des chardons mêlés à quelques fleurs des champs.* 395 francs.

HENRI DUBBELS

NÉ EN 16..? — VIVAIT ENCORE EN 1790.

Dubbels est un maître parfaitement inconnu en France, et qui, pourtant, n'est pas inférieur aux plus habiles, surtout dans ses *calmes*. Les date et lieu de sa naissance sont également ignorés; on sait seulement qu'il fut élève de Bakhuizen. D'après les scènes maritimes qu'il a représentées, et d'après le nombre assez considérable de tableaux de sa main qu'on rencontre encore à Copenhague et à Stockholm, on peut conjecturer avec quelque vraisemblance qu'il a travaillé en Danemark et en Suède. Il me souvient d'avoir vu à Copenhague une de ses marines, et d'en avoir été aussi étonné que ravi. Ses tableaux, ordinairement colorés dans une gamme d'un gris jaunâtre, sont d'un aspect monotone, mais de cette monotonie pénétrante qui nous touche et nous charme dans les Van Goyen. L'imagination de Dubbels semble avoir été paresseuse, et

on pourrait dire de lui qu'il n'a jamais peint que le même tableau. Toutefois, de la vue de ces plages désertes, de cette mer agitée par la froide brise du nord, il se dégage un sentiment mélancolique, une sorte de poésie attristée et profonde.

Amsterdam. — *Vue d'une rivière.*
Musée Van der Hoop. — *Mer houleuse avec un môle et différents navires.*
Copenhague. — *Une marine.*
Collection de M. Moltke. — *Une marine*, signée *H. Dubbels.*
Florence. Palais Pitti. — *Marine.* Les flots de la mer, légèrement agités, viennent briser contre une digue : au fond, divers navires. Ce tableau, qui est signé *Dubbels*, fut acheté 200 sequins par le grand-duc Ferdinand III.
Stockholm. — *Deux naufrages.* — *Un paysage d'hiver.*
Vente Dubois. 1785. — *Une marine.* On y voit un yacht, divers bâtiments et des hommes qui se baignent. 85 livres.
Vente Crawford. 1806. — *Mer houleuse.* 340 guinées. (C'est le tableau du musée Van der Hoop.)
Vente Samson. 1812. — *Les Dunes de Scheveningue.* 250 fr.

NICOLAS VERKOLIE

NÉ EN 1673 — MORT EN 1746

Entre Jean Verkolie et son fils Nicolas, il n'y a que la distance qui sépare la décadence commencée de la décadence complète. Les mauvais jours allaient venir pour l'école hollandaise; les saines traditions de l'art national étaient déjà perdues, lorsque Nicolas Verkolie naquit à Delft, en 1673. Entouré de mauvais peintres, élevé par un père qui n'avait jamais compris de la peinture que son côté mécanique, le jeune homme ne pouvait que s'égarer; il se perdit. Il appartenait à cette catégorie d'artistes qui savent tout faire et qui n'excellent dans aucun genre : portraits, tableaux religieux, sujets mythologiques, Nicolas Verkolie a tout essayé : il a fait aussi, — comme son père, — de la gravure en manière noire, et des dessins à l'encre de Chine, dont l'exécution propre et méticuleuse ne montre que trop combien l'inspiration était rare chez lui. C'était d'ailleurs un homme laborieux, et il avait encore le pinceau à la main lorsqu'il mourut, le 21 janvier 1746. De plus, il avait, sinon de l'esprit, du moins quelque littérature, et il était tellement curieux de s'instruire « qu'il ne faisait ses repas qu'en lisant. » Les sujets empruntés à la fable antique lui étaient particulièrement chers, et il les traitait, dans un goût mesquin, avec une mollesse, une fadeur qui font de lui le digne contemporain du chevalier Van der Werff. C'est pourquoi Nicolas Verkolie, après avoir été chanté par les poëtes de son temps, ne saurait être loué par les critiques du nôtre.

Louvre. — *Proserpine cueillant des fleurs avec ses compagnes.*
Berlin. — *Une petite fille à qui un chasseur présente un oiseau.*
Copenhague. — *Herse et Mercure.*
Dresde. — *Une dame invitée à prendre un verre de vin par un trompette.*
Vente Nieuhoff. 1777. — *Un concert formé par deux chanteurs et une dame qui les accompagne sur la basse.* 1,850 florins.

HENRI VAN LIMBORCH

NÉ EN 1680 — MORT EN 1758

Henri Van Limborgh est encore une des victimes du chevalier Van der Werff. Bien qu'il ait travaillé d'abord sous deux peintres peu connus, H. Brandon et Robert Duval, c'est surtout la manière de Van der Werff qu'il a suivie, et tout dans ses œuvres porte la trace de l'admiration que lui inspira ce maître dangereux. On sait d'ailleurs peu de chose de la vie de Van Limborgh. Né à la Haye en 1680, il y mourut à l'âge de 78 ans, sans avoir tenu une grande place dans l'estime des connaisseurs de son époque. Il a peint, en assez grand nombre, des sujets de sainteté et des scènes mythologiques. Mais ses Vierges n'ont pas plus de caractère que ses Vénus, et, dans l'incorrection de son dessin, dans la mollesse de sa touche, on ne sait lesquels ont le plus de fadeur, de ses Anges ou de ses Amours.

LOUVRE. — *Le Repos de la Sainte Famille.* — *Les plaisirs de l'âge d'or.*

AMSTERDAM. — *Des enfants qui jouent.* — *Les Bergers.* — *L'Amour et Psyché.*

DRESDE. — *Venus et l'Amour dans un paysage.*

MUNICH GALERIE LEUCHTENBERG — *La reine Artémise.*

VENTE HEINEKEN. 1757. — *La Sainte Famille dans un paysage.* 2,500 livres.

VENTE DE SELLE. 1761. — *La reine Camma.* 155 livres. — *La Vierge et saint Joseph visitant sainte Elisabeth* 178 liv.

LOUIS DE MONI

NÉ EN 1698. — MORT EN 1771.

Gérard Dow et le vieux Miéris étaient déjà morts depuis longtemps, lorsqu'un peintre médiocre, Louis de Moni, imagina de ressusciter leur manière et de se faire leur disciple posthume. Il ne réussit qu'à demi dans sa tentative, mais il montra du moins, avec une certaine délicatesse de touche, beaucoup de soin et de patience. Né à Bréda, en 1698, Louis de Moni fut successivement élève de Van Kessel, d'Emmanuel Biset et de Philippe Van Dyck; il dut aussi compléter son éducation au cabinet de Gérard Dow, et plus d'une fois il emprunta à ce maître les sujets qui avaient été la gloire de son savant pinceau. A son exemple, il peint volontiers des scènes familières et des tableaux de petite dimension, ne renfermant qu'une ou deux figures. Son faire est précieux, attentif au detail, mais étranger à la couleur, indifférent à l'expression. Son exécution révèle aussi quelque mollesse, et sous ce rapport, ce peintre est inférieur non-seulement aux maîtres qu'il s'est efforcé d'imiter, mais même à Philippe Van Dyck.

Louis de Moni, qui s'était retiré à Leyde, y est mort le 15 septembre 1771. — Il ne paraît pas avoir laissé d'élèves.

LOUVRE. — *Scène familière.* Une jeune fille, debout devant une fenêtre, tient un chat dans ses bras : à côté d'elle, un jeune garçon joue avec un oiseau.

AMSTERDAM. — *La Jardinière.*

LA HAYE. — *Une vieille femme et un jeune garçon* (1742).

VIENNE. — *Une servante à une fenêtre ouverte.*

VENTE VAN DER MARK. 1773. — *Une cuisine* : on y voit une servante avec un marchand de poisson. 400 florins. — Le pendant du tableau précédent. 425 florins.

VENTE PAUWELS. — *Le Marchand de poisson.* Deux tableaux formant pendant. 800 francs.

GÉRARD VAN SPAENDONCK

NÉ EN 1746. — MORT EN 1822.

Bien que Gérard Van Spaendonck soit né à Tilborg, en Hollande, il aurait quelque droit de figurer parmi les peintres de l'école française, puisqu'il a passé parmi nous la plus grande partie de sa vie. Après avoir suivi à Anvers les leçons de Herreyns, il vint à Paris à vingt-quatre ans, et obtint d'abord la survivance de peintre en miniature du roi, en 1774. A cette époque il ne peignait guère que des dessus de tabatières; mais les fleurs qu'il exécutait à la gouache ou à l'aquarelle étaient d'une couleur si fraîche, d'un dessin si élégamment exact, que chacun voulut posséder une de ces petites merveilles. Van Spaendonck s'enhardit bientôt, et aborda, avec un succès égal, la peinture à l'huile. Dès 1791, l'Académie royale l'admit au nombre de ses membres, et désormais il put prendre part, tous les deux ans, aux expositions du Louvre. Gérard Van Spaendonck n'eut point à se plaindre de la Révolution. En 1793, il fut nommé administrateur et professeur d'iconographie au Jardin des plantes, et il vit dès lors se presser autour de lui un grand nombre d'élèves. Enfin, lors de la création de l'Académie des beaux-arts, il fut un des premiers appelés à l'honneur d'en faire partie, et il y siégea jusqu'à sa mort, c'est-à-dire jusqu'au 11 mai 1822. Quelques mois après, son éloge fut prononcé à l'Institut par le secrétaire perpétuel, M. Quatremère de Quincy. Quoique l'auteur de ce discours académique ait peut-être dépassé la mesure en énumérant les mérites de Gérard Van Spaendonck,

et quoique le caprice changeant de la mode ait enlevé un peu de leur prix aux bouquets si finement dessinés par l'ancien peintre de Louis XVI, il est juste de dire que Van Spaendonck avait sérieusement étudié les fleurs, et que, sans avoir la largeur de pinceau de Rachel Ruisch, ou la coloration savante de Van Huysum, il a su plus d'une fois comprendre la grâce de ses modèles, en exprimer l'éclat caressant et harmonieux. Les artistes modernes pratiquent aujourd'hui plus hardiment ce genre de peinture; ils voient avant tout dans la fleur un motif de décoration. Nous n'avons en aucune façon la pensée de discuter les libres audaces de leurs brillantes méthodes, mais nous croyons qu'on doit tenir compte aux peintres d'hier de leur précision exacte et savante, et nous estimons que le nom du patient Van Spaendonck termine honorablement la glorieuse liste des maîtres hollandais... Comment mieux finir que par un bouquet de fleurs l'histoire de cette école, qui a été et qui restera si fameuse pour avoir tant et si naïvement aimé la simple nature?

LOUVRE. — *Des roses, des tulipes, des anémones, et d'autres fleurs dans un vase d'albâtre posé sur une table de marbre.* Au pied du vase, des châtaignes, des pêches, des raisins noirs et des ananas. Tableau exposé au Salon de 1789.

CHATEAU DE SAINT-CLOUD. — *Des fleurs.*

VENTE DE GASSAY, 1807. — *Vase contenant des roses, des pavots, une branche de fleurs d'oranger, etc.* 220 francs.

VENTE DE LA DUCHESSE DE RAGUSE, 1857. — *Un vase de fleurs.* A gauche, une corbeille avec des roses; à droite, un nid d'oiseau. 2,450 francs.

POST-SCRIPTUM

JEAN VAN DE CAPELLE. Il était le contemporain de Guillaume Van de Velde; il peignait comme lui des marines, et il s'en faut de peu qu'il ne l'ait égalé. Ses tableaux sont souvent pris pour ceux de Van de Velde, surtout lorsqu'ils représentent des *calmes*. Ils sont ordinairement grands, d'un ton fin, argenté, doux et ferme tout ensemble; ils sont très-remarquables par la tenue de l'ensemble, et rappellent assez la monotone harmonie des Van Goyen et des Salomon Ruysdael, mais sans aucun voile de mélancolie. Les dessins de Capelle sont ordinairement des scènes d'hiver délicatement traitées à l'encre de Chine. Ils sont rares, et on les payait, du temps de Josi (1820), dix louis la pièce. Ce maître a gravé deux *Vues de rivières* qui sont très-rares. On ne sait absolument rien de sa vie.

FABRITIUS. Plusieurs peintres hollandais paraissent avoir porté ce nom. Le peu que l'on sait de Fabritius ou des Fabritius est fort embrouillé. Il est parlé dans les vieux livres, notamment dans la *Haute École* de Samuel Van Hoogstraten, d'un Karel Fabritius qui aurait péri à Delft, en 1654, dans l'explosion du magasin à poudre de cette ville; d'autre part, il existe au Musée de Francfort-sur-le-Mein deux tableaux signés l'un et l'autre *Bernart Fabritius*, et datés de 1650 et de 1669. Il y a donc eu un peintre du prénom de Bernard, qui a survécu à l'explosion du magasin à poudre, et qui ne peut être confondu avec Karel. En troisième lieu, le continuateur du biographe Immerzeel, M. Kramm, cite un tableau signé : *Martinus Fabritius, Frisyus inventor et pinxit*, *ao* 1617. Cela fait bien trois Fabritius hollandais.

Maintenant, ce qui est incontestable, c'est qu'il a existé un peintre très-fort, du nom de Fabritius, lequel a peint un superbe portrait d'homme longtemps regardé et admiré comme un Rembrandt au Musée de Rotterdam. Le savant conservateur de ce Musée, M. Lamme, y a découvert, en effet, le nom de *Fabritius*, écrit dans la pâte avec la hampe du pinceau, sous une fausse signature de Rembrandt qui, surajoutée longtemps après coup, a disparu au premier enlèvement des repeints. Le portrait ainsi restitué à un Fabritius représente, dit M. Bürger, « un homme du peuple, inculte et énergique, et très-fier dans sa rudesse; il est en buste court qui s'arrête au-dessous des épaules. Tête nue, vue de trois quarts. Cheveux très-bruns, drus et mal peignés, tombant en avalanche des deux côtés du visage. Un front bizarrement charpenté. Des arcades sourcilières profondes, la bouche grossière, les lèvres fortes et mouvantes, petite moustache et petite mouche, le menton

carre et solide. La chemise, ouverte, laisse voir le cou et une poitrine velue; veste brun savoyard. Le fond, nettoyé de ses repeints, est d'un verdâtre assez clair maintenant. » Nous n'avons point vu les Bernart Fabritius du Musée de Francfort, non plus que le *Goliath* de la collection Camberlyn, à Bruxelles; mais il paraît certain, d'après le caractère commun à ces diverses peintures, que le faux Rembrandt du Musée de Rotterdam est de Bernard, et non de Karel. Mais Karel Fabritius passe pour avoir été le maître de Van der Meer de Delft; or il se trouve que la manière robuste, libre et franche de Van der Meer rappelle celle du portrait d'homme restitué à Bernard. Il semblerait donc en résulter, par induction, que Karel et Bernard auraient été l'un et l'autre des élèves de Rembrandt et auraient à peu près le même caractère, ayant l'un et l'autre puisé leurs enseignements à l'école de ce grand maître.

Outre les tableaux dont nous venons de parler, il existe des Fabritius dans la galerie Suermondt, à Aix-la-Chapelle, dans le musée de Brunswick, dans la galerie de Kristansborg, à Copenhague, et peut-être au Musée d'Amsterdam, s'il faut restituer à un Fabritius, sous la garantie de M. Bürger, *l'Hérodiade* attribuée à Drost. Ces renseignements sont ici à l'adresse de ceux qui voudront plus tard se reconnaître dans cette biographie, jusqu'à présent impossible, des Fabritius. Reste que ce nom s'applique à des morceaux d'une qualité magistrale et qu'il a été porté par un ou deux peintres très-mâles et qui mériteraient, comme dit Brantôme, *plus d'écriture*

ANTOINE DELORME. Malgré la physionomie française de son nom, Delorme est hollandais comme Dujardin, mais on ne sait rien de lui, si ce n'est qu'il florissait vers 1650, et qu'il peignit avec une rare intelligence des intérieurs d'église ou d'édifices publics. Ces intérieurs, il les a rendus, non pas en architecte, mais en peintre. On ne sent pas chez lui, comme chez Peter Neefs, l'usage du compas et du tire-ligne. Sa manière est plus large et ses tableaux sont *enveloppés*. On en voit très-rarement en France. Celui qui se trouve à Paris, dans la précieuse collection de M. Viardot, représente la salle des pas-perdus de quelque hôtel de ville. Cette salle, soutenue par de lourdes colonnes, est éclairée par un lustre suspendu au centre, et dont la lumière allonge les ombres portées des figures (gentilshommes et paysans frisons), qui sont de la main d'Ochtervelt. Parmi ces personnages, l'on remarque un enfant qui paraît monté sur un cheval de bois. On lit au premier plan, sur la base d'un pilier: *A. De Lorme*, 1660, le nom de *De Lorme* étant coupé en deux par l'angle saillant du pilier. Un autre tableau d'Antoine Delorme, représentant un intérieur d'église, s'est produit tout récemment (mars 1861) dans la vente après décès de M. le docteur Leroy d'Étiolles. On le trouvera décrit dans le catalogue de cette vente, où il a été adjugé au prix de 460 fr.

Charles Blanc



TABLE ALPHABÉTIQUE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE HOLLANDAISE

LES PEINTRES DONT LE NOM EST PRÉCÉDÉ ICI D'UN * SONT CEUX DONT LA BIOGRAPHIE SE TROUVE DANS L'APPENDICE PLACÉ A LA FIN DU TOME II

TABLE CHRONOLOGIQUE

DES

MAITRES DE L'ÉCOLE HOLLANDAISE[1]

LES PEINTRES DONT LE NOM EST PRÉCÉDÉ D'UN * SONT CEUX DONT LA BIOGRAPHIE SE TROUVE DANS L'APPENDICE A LA FIN DU TOME II.

[1] Cette table indique l'ordre dans lequel doivent être rangées et *reliées* les biographies dont se compose l'ouvrage.

[illegible]



